REVISTA EDITATA DE MINISTERUL CULTURII

REDACȚIA

• DUMITRU SOLOMON (redactor șef) • MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct) • CRISTINA DUMITRESCU (secretar general de redacție) • PAUL CORNEL CHITIC • ALICE GEORGESCU • MIRUNA IONESCU • VICTOR PARHON • ILEANA POPOVICI

• ADRIANA GRAND (prezentare artistică) • MONICA IOANID (documentare) • IOANA POPESCU (tehnoredactor) • ELENA HORASANGIAN, CONSTANȚA TURCOIU (corectură) • DORIN STANCIU (fotoreporter)

• Redactor responsabil de număr: PAUL CORNEL CHITIC

Redacția aduce la cunoștința abonaților (și a tuturor cititorilor) că instituția raspunzatoare pentru onorarea obligațiilor de difuzare a revistei noastre este Direcția de Expediere a Presei (D.E.P.) cu sediul in București, Piața Presei Libere nr. 1.

Ca atare reclamațiile pentru neliyrarea la timp a abonamentelor vor fi adresate acestei instituții.

EXEMPLARE ALE REVISTEI POT FI PROCURATE CONTRA COST ȘI DE LA REDACȚIE

Cititorii din străinătate se pot abona adresindu-se la „ROMPRESFILATELIA" — SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O. Box 12-201 — Telex 103676, prsfir, București, Calea Griviței nr. 64—66

TEATRUL AZI onorează abonamentele pe anul 1990 pentru revista TEATRUL (pînă la concurența sumei plătite de fiecare abonat)

1990

SUMAR

☐ **ANTITEZE** (p. 4)

Dumitru Solomon: **Fără dramaturgi şi fără dramaturgie**

☐ **CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?** (p. 6)

Julieta Ţintea: **Sibiu, ambiţii şi speranţe**

☐ Monica Săvulescu-Voudouris: **Liber ca pasărea cerului?** (p. 7)

☐ **UN ALT PUBLIC** (p. 8)

Ileana Popovici: **Spectacolul ofensiv**

☐ **IDEI** (p. 10)

Daniela Roventa-Frumuşani: **Expansiunea teatralităţii sau teatrul din afara teatrului**

Dumitriţa Stoica: **Complexul preistoriei**

☐ **PORTRET** (p. 12)

Dominic Nicodim: **A fi cu picioarele pe pământ (George Constantin în spectacolul său)**

☐ **AVANSCENA DRAMATURGULUI** (p. 14)

Valentin Petculescu: **De la savoir vivre la vivre le savoir (Pe marginea - sau în interiorul? - Formei lui Gombrowicz)**

☐ **ANCHETA "TEATRUL AZI"** (p. 15)

Cum priveşte critica literară dramaturgia română? (III)

Laurenţiu Ulici: **"Pot să spun ce poate să facă dramaturgul român"** (interviu de Paul Cornel Chitic)

☐ **PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU** (p. 18)

Pe rol: "Conu' Leonida faţă cu reacţiunea" la Teatrul Dramatic din Constanţa. Semnează Romeo Profiri şi Dumitru Solomon

☐ **CRONICA** (p. 22)

Macbeth de William Shakespeare la Teatrul Dramatic din Constanţa (Carmen Tudora), Aşa cum mă vrei tu de Luigi Pirandello la Teatrul de stat din Sibiu (Julieta Ţintea), Mătuşa lui Charley de William Brandon Thomas şi Castelana de Lea Goldberg la Teatrul Evreiesc de Stat (Alice Georgescu), Transmitem în direct de Tudor Popescu la **Televiziune (M.R.).**

☐ **BEŢIA DE CUVINTE** (p. 30)

Alice Georgescu: **Care pe care**

☐ **OGLINZI PARALELE** (p. 31)

Marian Popescu: **Cloburile**

☐ **COSTINEŞTI - GALA RECITALURILOR TINERILOR ACTORI - 1990** (p. 32)

Graţian Verna: **A opta ediţie este de tranziţie? Către ce?**

Valentin Silvestru: **Gala tinerilor actori ca modul cultural şi experienţă artistică**

Valentin Taşcu: **Gala nr. 8 minus 7**

Ştefan Oprea: **Cu bune şi cu rele, totuşi utilă**

Dumitru Chirilă: **N-aş vrea să se creadă că...**

☐ **3 CONCURSURI LA 3 TEATRE BUCUREŞTENE** (p. 40)

Miruna Runcan: **În faţa uşilor deschise (episodul II)**

SUMAR

☐ **CIVILIZAȚIA IMAGINII** (p. 43)

Bedros Horasangian: **9 + 1 + Chirnoagă + o nedumerire**

Sergiu Anghel: **A.D.F. American Dance Festival 1990**

☐ **CU OCHIUL LIBER** (p. 49)

Adriana Bittel: **Subiectivele**

Laurențiu Damian: **După Costînești, o meditație despre: Filmul și convenția teatrală**

☐ **DIALOG** (p. 52)

Alexandru Colpacci: **"Prefer să-mi cîștig viața oricum, decît să fac teatru oricum" (interviu de** Victor Parhon)

☐ **A PATRA ȚEAPĂ - EXPERIMENTUL** (p. 53)

Val Condurache: **"... Acest animal cludat"**

Victor Ernest Maşek: **Capcane și limite**

Horia Gârbea: **Libera inițiativă textuală**

Sorin Zavulovici: **Proba de laborator**

☐ Mihaela Burda: **Este Andrei Șerban în pericolul de a fi depășit de mitul său? sau Andrei Șerban, reîntoarcerea la izvoarele teatrului** (p. 57)

☐ Valeria Ducea: **Vă prezentăm teatrul "Masca"** (p. 58)

☐ **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII** (p. 60)

Valeriu Moisescu: **Oamenii scenei și scena politică**

☐ Nicolae Țic: **A fost odată un Mazilu** (p. 62)

☐ **AR PUTEA SĂ VĂ INTERESEZE, DOMNILOR REGIZORI** (p. 64)

Miruna Runcan: **Bogdan Amaru între expresionism și absurd**

☐ **HARAG** (p. 65)

Nicolae Scarlat: **Pedagogul ideal**

Ivan Helmer: **O vară...**

☐ Valeriu Cristea: **Criza teatrului în vreme de criză** (p. 67)

☐ Eugen Ionescu: **Monologuri și regie de vise** (p. 68)

☐ **DECUPAJE de** Marian Popescu (p. 70)

☐ **SCENA LUMII** (p. 71)

O inițiativă culturală de schimb: Printemps de la Liberte - Avignon (T.S.), Teatrul de azi, teatrul de mîine (Ion Caramitru), **Rezistența prin dragoste** (Mircea Diaconu), **Avignon mode d'emploi** (Corina Șuteu), **Cu Marian Rălea și Claudiu Bleonț, fragmente de conversație** (Corina Șuteu), **Grenoble - Avignon, iulie 1990** (Cătălina Buzoianu), **Caleidoscopic, spații avignoneze** (Vittorio Holtier)

George Banu: **Căderea nopții**

Alexa Visarion: **Universul Cehov**

Franz Wille: **"Întîlnirile teatrale" în perioada de tranziție**

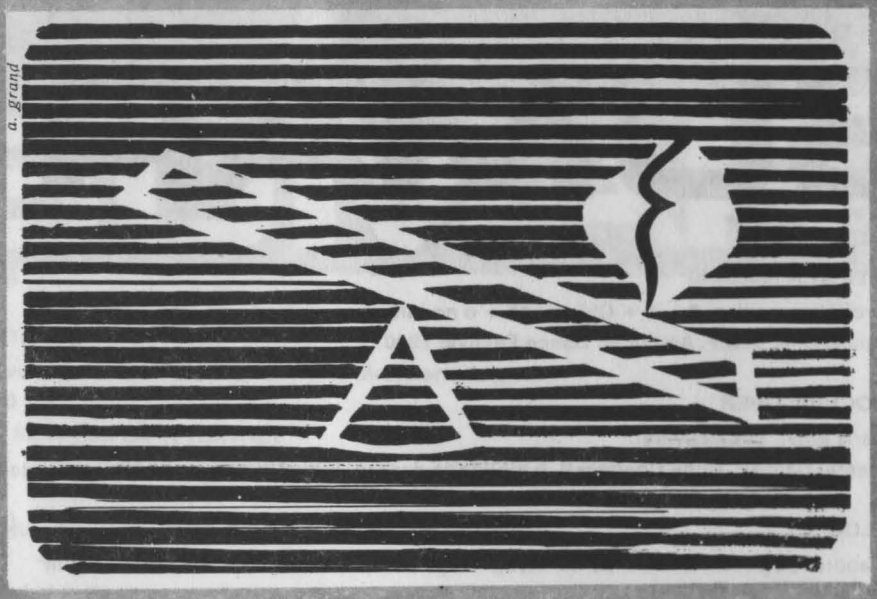
Eimontas Nekrošyus: **Cu pămînt pe buze**

Dominic Dembinski: **Mrożek la carnaval**

Gheorghe Miletineanu: **Controversatul Sobol**

☐ **COUPÉ** (p.p. 42, 92)

TEATRUL „REGINA MARIA" TEATRUL REGINA MARIA -1- 4 - BIHOR - ROMÂNIA



ANTITEZE

FĂRĂ DRAMATURGI ȘI FĂRĂ DRAMATURGIE

Nu, este evident, dramaturgia nu se află în cel mai fast moment al său. Nu am cunoștință de vreo piesă ivită în aceste luni zbuciumate ce au urmat revoluției. Judecînd după propria-mi stare de spirit, ca și după aceea a unor confrați care au curajul să se confeseze, nici în viitorul apropiat nu ne va fi dat să citim sau să vedem pe scenă piese de teatru scrise în anul 1990. O parte dintre dramaturgi au dat la iveală piese vechi, păstrate pentru vremuri mai bune sau refuzate de cenzură; ei doresc, firește, ca aceste piese prerevoluționare să se joace, să fie luate în seamă, ca mărturii ale inconformismului, dacă nu chiar ale rezistenței. Între timp, autorii s-au lansat în activități politice, publicistice, telegenistice ori așteaptă, răbdători, limpezirea agitației sociale. În situația asta nu se găsește numai dramaturgia. Neliniștea, perplexitatea, confuzia generată de succesivele cutremure care au zguduit societatea românească par să nu constituie cea mai încurajatoare, pentru scris, "atmosferă", iar dramaturgia, ca gen oarecum obiectiv și schematic, are nevoie de o "așezare" dacă nu a realității, măcar a conflictelor, a decorului și a personajelor. Viteza ei de reacție la realitate și chiar la un anume climat spiritual este, prin structură, mai mică decît a poeziei, a criticii, a publicisticii și chiar a prozei. Asta pe de o parte.

Pe de altă parte, nici teatrele, fie și în momentul în care-și vor depăși propria criză (de repertoriu, de conducere, de regizori, de actori și, mai ales, de public), nu se vor "arunca" asupra dramaturgiei românești, după atîția ani de tutelă forțată din partea centrelor ideologice, una din ideile fixe ale acestor centre fiind jucarea obligatorie a dramaturgiei naționale, adică a dramaturgiei "de actualitate", conformiste, complicitare, "afirmative" și "constructive", paralel cu ocolirea xenofobă, pe motivul deficitului valutar, a literaturii dramatice valoroase de dincolo de granițele țării.

Aflate atîta amar de vreme între limbajul de lemn și cortina de fier, conduse riguros

de la Casa Scînteii de capete de lemn și brațe de fier, teatrele vor tinde, firesc, să-și liberalizeze repertoriile, să recupereze handicapul impus de regimul comunist și vor prefera, absolut explicabil, repertoriul universal. De altfel, unii directori de teatre s-au și pronunțat hotărît în acest sens.

Nici editurile, în plină criză de spațiu tipografic, amenințate violent de invazia maculaturii anticulturale menite să pervertească gustul public și să-i îmbogățească pe pseudoeditorii anonimi și semianalfabeți, nu se vor apropia de literatura de teatru, care, oricum, nu rezista concurenței de lectură nici în "vremuri normale". Sînt convins că, în orice caz, criticii literari, nutrind o veche și, poate, îndreptățită mefiență față de dramaturgie, nu vor încuraja, nici ei, tipărirea pieselor de teatru. Există, și ne-o confirmă un tînăr și distins critic literar chiar în paginile revistei noastre (nr. 5), o imagine cît se poate de sumbră asupra dramaturgiei românești. (Numiți-mi, spune criticul, zece piese românești comparabile nu cu piesele lui Shakespeare, ci măcar cu acelea ale lui O'Neill sau Camus - dar numește cîteva. La care s-ar putea răspunde: numiți-mi zece romane românești comparabile nu cu Dostoievski, ci măcar cu Faulkner sau - tot - Camus și mă îndoiesc că titlurile ar însuma o cifră mai mare...)

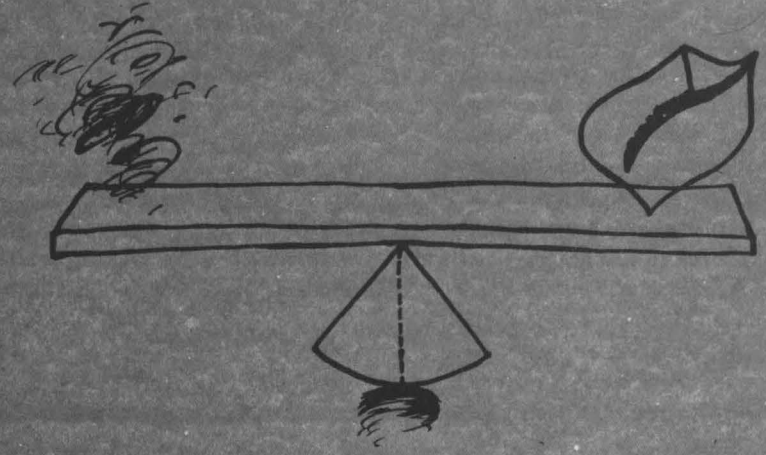
Această imagine, generalizată - și prin necunoaștere, căci scriitorii și criticii nu prea merg la teatru și nici nu citesc teatru - la scara întregii scriituri, a determinat o slabă reprezentare, ca să nu spun o lipsă de reprezentare a dramaturgilor în organele de conducere scriitoricești. Mai ciudat este faptul că însăși Uniunea Teatrală (UNITER) a exclus posibilitatea primirii dramaturgilor în rîndurile ei, deși, pînă una alta, teatrele joacă piese și vor mai juca, dacă nu se va inventa altceva. Bizară mi s-a părut opoziția unui eminent critic dramatic, care, pentru a justifica refuzul Uniunii Teatrale de a-i încorpora pe scriitorii de teatru, a invocat statutul Uniunii Scriitorilor, unde s-ar preciza că membrii acesteia nu pot fi și membri ai altei asociații similare, criticul în cauză știind bine nu numai că nu este vorba de o asociație similară, dar și că el însuși este membru al ambelor uniuni.

Se adaugă și refuzul politicos al întreprinderii ce cu onoare ne tipărește revista de a tipări și suplimentul lunar "Avanscena", care urma să fie singura publicație din țară consacrată editării pieselor de teatru, deși înțelegerea inițială a fost cît se poate de clară și de ... bilaterală.

Așa stînd lucrurile, ce mai pot spera dramaturgii din România? Ce mai pot spera tinerii scriitori care doresc, în sfîrșit, fiindcă s-ar părea că este posibil, să se apropie de literatura dramatică? Putem să așteptăm ivirea unei dramaturgii mai bune, comparabilă nu cu aceea a lui Shakespeare, O'Neill sau Camus, dar cu aceea a lui Pinter sau Vampilov? Va trebui să sperăm într-o cenzură mai blîndă, mai penetrabilă, eventual ca aceea a Tamarei Dobrin? Fiindcă, de ce să n-o recunoaștem, dictatura organizată a sistemului anticultural realist-socialist-mangaliform pare să fi fost mai puțin restrictivă, mai puțin feroce decît se anunță a fi dictatura liberei inițiative așa-zis democratice. Așadar, fără dramaturgi și fără dramaturgie?

Poate că am exagerat dramatismul situației, dar, optimist fiind din fire, mă gîndesc cu tristețe că nu toți dramaturgii sînt la fel de optimiști și că bolovanii aceștia grei s-ar putea să le strivească mîna cu care ar dori să scrie.

DUMITRU SOLOMON



CE SE MAI ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

SIBIU: AMBIȚII ȘI SPERANȚE

În precedenta stagiune, Teatrul din Sibiu a fost prezent cu două premiere: **Așa cum mă vrei tu**, de Luigi Pirandello, la secția română și **În largul mării** de Slawomir Mrożek, la secția germană.

Spectacolele s-au realizat în condiții precare, pentru că în zilele revoluției din decembrie '89, zestrea materială - decorurile, costumele, recuzita, magazia și atelierele, parcul de mașini - totul a fost distrus într-un incendiu. "Iluzia", "mirajul", "vraja" scenică au prins contur sub șopron, într-o atmosferă de "cot la cot și umăr la umăr" asigurată de cei 21 actori, cît numără întregul teatru, la care se adaugă 1-2 scenografi, 1-2 regizori, 1 director interimar.

Sprijinul din partea forurilor competente întîrzie dar încrederea, speranțele colectivului sînt mari! De fapt, teatrul sibienilor se află într-o situație specială de prin '49, cînd fosta clădire a ars și ceea ce s-a putut salva s-a mutat într-o improvizație care a durat 40 de ani. Dacă observația poate consola, doar celebrităților au mai fost urmărite cu atîta înverșunare de fatalitate. Ca să reziști astfel îți trebuie multă dragoste pentru meserie și mult umor de culoare închisă. Datele acestea nu lipsesc actualei trupe. "Rîsu' - plînsu'" Cristinei Ioviță, regizoarea și conducătoarea grupării, m-a convins: "Nu putem subzista în acest provizorat fără rabat la calitatea artistică. Ministerul Culturii, municipalitatea ar trebui să se intereseze de noi, pentru că o cetate cum e Sibiul are cîțiva piloni. Dacă o să căutăm Tribunalul îl vom găsi, dacă o să căutăm Baia publică, o vom găsi și, tot în spirit roman, dacă vom căuta Teatrul, nu-l vom găsi".

Mult înseninat de succesul reprezentației cu piesa lui Pirandello, la care a contribuit cu remarcabil simț artistic, scenograful Mugur Pascu s-a alăturat Cristinei Ioviță: "Nu putem funcționa în continuare în acest mod. Nu știu dacă următorul spectacol îl mai putem face. Dar la premieră au fost și oficialitățile orașului, și dacă au reușit să se întoarcă cu gîndul la vremea cînd teatrul era teatru, dacă au avut această nostalgie, poate vor fi receptivi la sugestiile noastre". Nu altfel gîndesc actorii. Ei au avut propuneri constructive și nădejdi pe măsură. "Toată lumea cere și noi nu facem altceva" - zicea Maria Junghietu, sperînd într-o redresare nu doar materială: "Avem nevoie de un repertoriu de calitate - unde or fi acele piese de sertar? - le așteptăm, sîntem deschiși colaborărilor. Avem nevoie de actori tineri tot așa cum avem nevoie de actori de vîrstă. Toți cei care am rămas aici dorim să facem un teatru adevărat, cu împătimiți în ale profesiei, așa cum merită publicul nostru". Aerul anglo-saxon pe care îl remarcăm la Virgil Flonda într-un rol bine lucrat cu puțin timp în urmă a căpătat o notă "allemand", la care îl obligă viitorul rol din filmul lui Mircea Daneliuc. Viața actorului se împarte cu egală pasiune între film și teatru, despre care poate vorbi oricît, oricînd, cu încîntare. Redevine autohton în conversația despre starea actuală a scenei lor: "Instituția trebuie să se integreze în ceea ce vrea să fie Sibiul acum - un oraș universitar și un oraș turistic. Dorim să alcătuim un nucleu artistic cum a fost prin anii '80 cînd am venit aici cu Florin Fătulescu, cînd lucram și cu Iulian Vișa... Se pare că Vișa revine în țară, vom colabora, și asta ne bucură mult pentru că el este un profesionist fascinant. Dorim ca Sibiul să ajungă un centru teatral cum era pe vremea lui Radu Stanca, iar noi să fim prieteni și artiști în admirabilul sens al cuvîntului."

Și ca să fiu sigură că toate aceste aspirații se pot împlini, Cristina Ioviță îmi mai ia o dată răsuflarea cu un proiect de imediată perspectivă: "De ce n-am avea un festival Shakespeare într-un burg medieval? Îl vom susține la sală, în curtea Primăriei, în curtea muzeului Brukenthal sperînd că va interesa spectatorii și pe actorii care vor dori să se stabilească aici. Dramaturgia originală cu tot ce are ea mai valoros reprezintă o sursă de reală căutare. Ceea ce mi-ar plăcea mie mai mult, nu știu cît de realistă e pretenția, ar fi ca autorii dramaturgiei să scrie pentru trupele noastre iar noi să-i inspirăm pentru stilul de spectacol al trupelor respective. În plus, vrem să valorificăm zonele teatrului ritualic, să-i readucem în atenție pe Adrian Maniu și pe Vasile Voiculescu. S-ar putea să pară exagerat programul nostru, dar, dacă am făcut decoruri sub cerul liber, cine ne poate împiedica de la mai mult și de la mai bine?"

Frumos glăsuit, numai că întrebarea care îmi răsărise-n minte atunci era alta: Cine îi poate ajuta pe acești inimoși să nu ajungă, în mod prematur, cardiaci?!

JULIETA ȚINTEA

Monica Săvulescu, stabilită de patru ani în Olanda, se numără printre românii care, sufletește, nu s-au rupt nici o clipă de țară, de cultura românească - dovadă, faptul că în lunile care au trecut de la revoluție a și venit de trei ori, pentru a se integra efectiv în viața literară din patrie. Absolventă a Facultății de Filozofie și doctor în estetică, Monica și-a consacrat primii ani de activitate culturii teatrale, realizînd emisiuni de televiziune, publicînd cronici și eseuri în "România literară", "Teatrul", "România liberă" și lucrînd în secretariatul literar al Studioului IATC; însăși tema lucrării ei de doctorat - o monografie Cehov (1981) - este o mărturie a aceleiași pasiuni pentru teatru, care s-a păstrat vie și în emigrație, chiar dacă, între timp, talentul de prozatoare i-a acaparat tot mai mult energia creatoare. După Tulburi apele Crasnei (1974), Lumea toată slobodă (1976), Pragul de sus (1980), Pietrele din lună (1984), toate tipărite la Cartea Românească, a publicat anul trecut Tată, sîntem lunateci, în editura lui Victor Frunză din Danemarca, volum care în curînd va vedea lumina tiparului și acasă, în editura care a lansat-o.

LIBER CA PASĂREA CERULUI?

Hallo! Și Doamne-ajută!", am scris pe-o foaie de hîrtie cerută la secretariat Sandel Ulmeni. Biletul l-am lăsat apoi pe biroul de director al lui Andrei Șerban, la Național. N-am reușit să ne întîlnim în toți acești ani, de cînd bîntuim prin lume. Și-aș fi vrut să-mi exprim bucuria că ne-am reîntîlnit acum, alci. Doar că Andrei era la Poliție - mi s-a spus -, să-și rezolve recăpătarea cetățeniei române. Doamne, ce momente ne-a mai fost dat să trăim!

Am coborît în foaierul în care actorii lui repetau. M-am așezat mai ferit, pe o scară. Din trupă m-a văzut Carmen Galin. S-a rupt din grup, ne-am îmbrățișat. N-am rostit nici una nici un cuvînt. N-am plîns. N-am rîs. Ne-am privit doar cîteva secunde în ochi. Expresia ochilor el mă va urmări probabil mulți ani de acum înainte. Cîteva decenii din biografiile noastre zburaseră în văzduh. Ea era Interpreta din Nu sînt turnul Eiffel în regia studentului Șerban Andrei. Eu eram cronicarul. Iar credeam, ca și atunci, că vom face lumea mai bună prin teatru. Iar eram tineri. Iar eram... "Uite! Sîntem!" spuneau parcă ochii lui Carmen. "Iar sîntem! Tineri! Și liberi!".

O, splendida exaltare a actorului! Am lăsat-o să repete-n foaier. Și-am pornit-o pe străzi, cu gîndurile mele. Rezultatul lor este această scrisoare deschisă:

Carmen dragă!

Nu cred că sîntem liberi. S-au întîmplat atîtea lucruri de cînd nu ne-am mai întîlnit într-o sală de repetiții. Au trecut atîtea peste voi, cei rămași, peste noi, cei plecați. Experiențe crîncene, care trebuie să ne-nvețe să regîndim termenii oricărui dialog. Ce înseamnă oare libertatea pentru un om de artă? Poate că-n definirea ei ar trebui s-o pornească fiecare întîi și-ntîl de la sine însuși. Așa fel încît să-nvățăm mai întîi să fim liberi de propriile noastre limite omenești. De trufie. De vanitate. De tendința de-a ocupa locul din față, umilindu-i astfel pe alții. Ne-am putea numi liberi, dacă am avea smerenie intelectuală, considerîndu-ne necesari, dar nu de neînlocuit. Și smerenie umană, încercînd să-i slujim, și nu să-i disprețuim pe cei deasupra cărora sîntem. Învățătură veche, de altfel, din Biblie.

Apoi, cred c-ar mai trebui să învățăm să fim liberi de limitele noastre profesionale. Să învățăm să ne exprimăm nu numai în limba unui singur popor, cl în a mai multora. Să emoționăm nu numai pe clavlatura unei singure culturi, cl pe a mai multora. Să fim liberi de determinismul unui singur grup etnic, să fim liberi de granițe, atît de stăpîni pe mijloacele noastre, deci, încît să putem funcționa în orice cadru uman. Să fim liberi de timpul care se abate asupra noastră și ne împuținează resursele. Să fim liberi de oboseală. Și mai ales de scepticismul care, așa cum spunea cineva, nu mai știu cine, e dușmanul din umbră al oricărui intelectual.

Cu asemenea gînduri despre o libertate înaripată, pe care, dacă ne-ar fi dat s-o avem, am putea folosi toate șansele unei vieți, m-am oprit în loc, pe Calea Victoriei, la colțul dinspre Sărindar. O lumînare pe trotuar. Un nume scris pe-o tăbliță pe zid. Numele unui băiat de 20 de ani, căzut în ultimele zile ale lui decembrie 1989. O, Carmen dragă! Liberi ca păsările cerului, nouă, contemporani al unor asemenea zile, nu ne va mai fi dat să fim niciodată.

Fiindcă niciodată nu poți fi liber de propria ta conștiință. Întoarce-te în grupul tău și repetă. Mă duc să-mi scriu cărțile. Nu ne rămîne, pentru a ne simți cît de cît liberi, decît să muncim. Să ne depășim pe noi înșine. Și-n acest scop să facem uz de toate șansele pe care viața ni le oferă. Șanse care celor ce zac cu lumînarea la cap le-au fost luate. Ajută-ne, Doamne, să ne plătim față de ei datoria.

MONICA SĂVULESCU-VOUDOURIS
București, 29.07.1990

SPECTACOLUL OFENSIV

Faptul că în primele luni după revoluție teatrul și-a cam pierdut respirația, mișcîndu-se greoi, nesigur, a fost îndeajuns comentat pentru a fi astăzi luat ca atare; de altfel, observînd perturbațiile care au loc, în continuare, în toate domeniile vieții - politic, cultural, economic, social - realizăm că nici n-ar fi fost cu putință ca teatrul, de unul singur, să facă față șocului și să se echilibreze imediat, descoperindu-și fără ezitări formule de reconfigurare. La drept vorbind, pe atunci probabil că abia își presimțea, își intuia dificultățile ce aveau să tot sporească datorită multor imponderabile; așa că perspectiva închiderii stagiunii - privilegiu de invidiat, în raport cu alte bresle - apărea ca oportună, unele instituții lăsîndu-se să alunece pe toboganul vacanței încă din aprilie. Să sperăm pentru ele că în acest (destul de lung) interval au izbutit să se dezmeticească și că la ora tradiționalei ridicări de cortină se înfățișează (oarecum) pregătite. Pentru că la întîlnire sosește un partener necunoscut. Un alt public.

Într-adevăr: în cîteva luni - durata unui an școlar, a purtării unei sarcini, o durată mai scurtă decît stagiul militar obligatoriu pentru a forma un soldat instruit - acești oameni pe care-i așteptăm să ia loc în staluri au asimilat un stoc de evenimente de o densitate altădată inimaginabilă. Nu mă gîndesc doar la zilele revoluției ca atare, ci și la tot ce a urmat: impactul cu presa dez-lănțuită, suflul grizant al manifestațiilor de stradă, botezul luptei sociale (revendicări, greve) s-au contopit într-o stare de spirit generală extrem de încărcată, comprimată uneori pînă la limita suportabilului sub presiunea schimbărilor economice radicale ce se prefigurează. Era inevitabil ca aceasta să producă și o modificare a psihologiei și a comportamentului indivizilor. Frica de autoritate a dispărut; odată cu ea au fost scurtcircuitate și frîne ale autoconstrîngerii necesare, oamenii sînt din zi în zi mai nerăbdători, mai duri, mai puțin toleranți; dispoziția ironic contemplativă, considerată specifică românului, cedează locul unei atitudini pasionale: tot ceea ce părea admis o dată pentru totdeauna devine obiect de contestație. Ar fi naiv să ne închipuim că valul acesta nu va izbi și țărmul teatrului. Va rezista, sau nu, artistul, tensiunii căreia îi va fi supus - iată însăși miza partidei ce se joacă pe toate scenele țării. Oricum, nu se va putea face abstracție de acest dat fundamental în nici un caz.

Pe de altă parte, dincolo de dificultățile deloc neglijabile iscate de efortul de adaptare, tocmai această stare de spirit efervescentă reprezintă marea șansă, oferind terenul fertil al comunicării. O gîndire proaspătă, dezmorțită, reacția spontană și categorică - favorabilă sau nu, riscul se cuvine asumat - îl provoacă pe artist să producă o operă solicitantă, convingătoare, interzicîndu-i soluția de rutină. S-a mai spus că "teatrul de aluzie" a murit odată cu împrejurările ce-l zămisliseră. Nu numai montările cuminți, școlărești, dar nici evazionismul rafinat, supralicitarea unor grațioase jocuri ale fanteziei nu par să aibă acum vreo șansă, sub ochiul critic al acestui "alt public", care poate fi rece ca gheața ori, dimpotrivă, fierbinte, poate fi circotaș și impulsiv, dar nu conformist pînă la a aplauda ceea ce nu-l interesează. Dominanta receptării sale va fi, probabil, spiritul polemic, iar pentru a-l capta, piesa și spectacolul vor trebui să aibă un grad de intensitate și de imprevizibil comparabil cu cele ale realității. Prin aceasta nu vreau să spun, doamne ferește, că ar fi de dorit ca pe scenă să defileze tablouri vivante după scenariile fantasmagorice ale presei de senzație. Dar, după ce ani îndelungați întregul curs al vieții s- a desfășurat conform unui program prestabilit, nelăsînd nici un pic de loc elementului aleatoriu, spectatorului de teatru rămînîndu-i să fie recunoscător perîtru stropul de bucurie primit în dar, el realizează astăzi, cu semeție (ce minune!), că participă la o realitate în care actul de voință al fiecăruia percutează, născînd un lanț de consecințe apte să provoace evenimentul. Exemple avem cu duiumul, la toate nivelurile societății: apariția unui articol într-un ziar răstoarnă calendarul lucrărilor parlamentului, decizia unui inginer contracarează o acțiune a puterii și devine obiect de controversă politică, greșeala de orientare a unui economist poate lăsa fără lucru mii de oameni, pledoaria unui avocat influențează hotărîtor cursul unui proces important, declarațiile imprudente ale unui om politic declanșează o avalanșă de proteste ce-l pot sili să demisioneze; prin această individualizare a asumării răspunderii, organismul social primește oxigen și tinde să se însănătoșească. Reînvățăm astfel că o viață normală comportă un grad de risc și de speranță. Cum am mai putea accepta un produs teatral inert, în care disputa a fost de mult tranșată și de unde nu mai poate țîșni nimic în stare să ne învioreze starea de spirit și să ne oblige să ne reconsiderăm un punct de vedere?

Firește că nici teatrul nu mizează pe asemenea produse. Dar nici nu e cazul ca, ieșind în întîmpinarea interlocutorului, să se supună docil oricărei stări de spirit. Căci spectatorul, zgîlțîit de ale vieții valuri, poate fi euforic în plină dramă, se poate lăsa pradă impulsului agresiv ori poate pluti într-un soi de abulie, după cum punctul lui de vedere poate fi și rodul unei

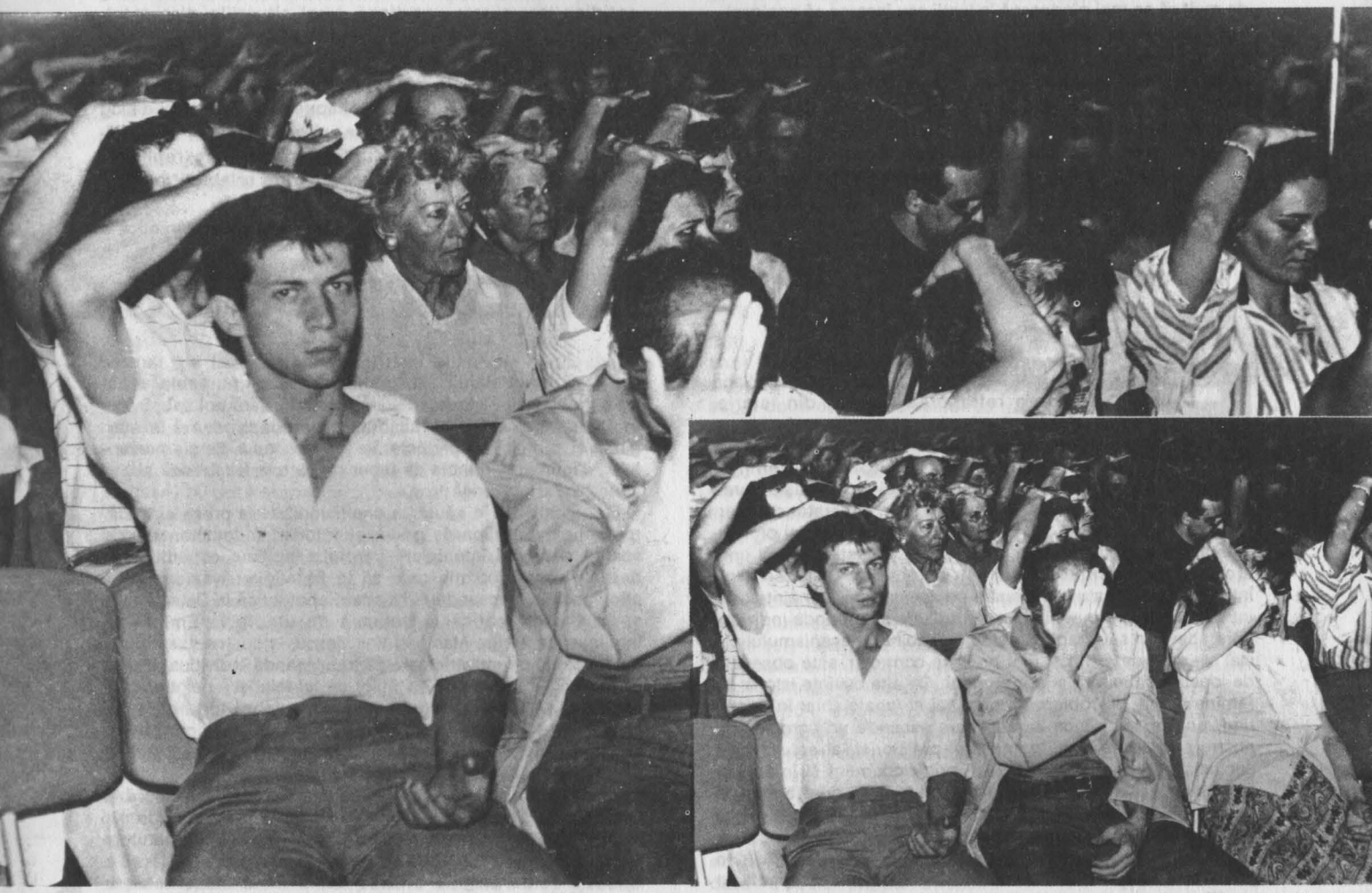
prejudecăți ori al sărăciei de cunoștințe. Ca orice intelectual, ca orice creator, omul de teatru nu-și adulează publicul, dimpotrivă, tinde să inducă, prin operă, acea stare de spirit de care el însuși e însuflețit, să-și susțină propriul punct de vedere. Relația pe care el o propune e un duel spiritual în care inițiativa, gestul ofensiv pornesc desigur dinspre scenă, căutînd să disloce stratul opac de indiferență și să determine dinspre sală, drept răspuns, un val de energie umană catalizată. Nu degeaba "sinistra sa soție" se temea de teatru mai mult decît de oricare alt agent cultural: puterea incitatoare, capacitatea de a provoca o trezire colectivă îl denunțau ca pe un element potențial subversiv care trebuia înțărcuit într-o arie de manifestări fără anvergură și strict controlabile. Și iată că a venit timpul ca teatrul să-și arate puterea.

Odată acceptată ideea că această relație dinamică, tensionată, reprezintă chiar regula jocului, va fi mai ușor să discernem ce fel de repertoriu se poate juca, ce fel de spectacole pot suscita adeziune. Foarte multe, nenumărate opere dramatice oferă premisele unui fapt teatral activ, prin importanța mizei și prin aceea că forțele încleștate în conflict sînt astfel echilibrate încît îngăduie actului interpretativ să-și păstreze pînă la deznodămînt un procent de incertitudine. Să recitim, prin prisma acestui test de credibilitate, chiar piese dintre cele mai cunoscute, aparținînd celor mai diferite perioade, genuri și curente: de la **Antigona** de Sofocle și **Iuliu Cezar** de Shakespeare, la **Omul cel bun din Seciuan** de Brecht și **Neînțelegerea** de Camus, de la **Dom Juan** de Molière la **Rața sălbatică** de Ibsen, de la **Cu dragostea nu-i de glumit** de Musset la **Doisprezece oameni furioși** de Reginald Rose; vom realiza că toate dau fiecărui personaj dreptul să-și susțină cauza cu argumente egale și să încerce să încline de partea sa balanța dreptății, iar această calitate le face viabile în ochii unui public receptiv în primul rînd la această **dramaticitate** în desfășurare. De aici încolo, depinde de regizor și de actori să știe să depisteze în literatura lumii cele mai generoase dintre pagini, să le citească fără tipare, cu o privire proaspătă și să le potențeze scenic în sensul menționat. Cum, slavă Domnului, avem de unde alege și nimeni nu ne mai interzice nimic, perspectivele sînt încurajatoare.

Cu condiția să înțelegem bine regula jocului și să ne privim atent în față partenerul.

ILEANA POPOVICI
septembrie 1990

foto: valentin nuham



EXPANSIUNEA TEATRALITĂȚII

Teatrul sau mai degrabă teatralitatea concepută ca o **configurație semiotică** specifică, sincretic structurată (suprapunerea unei diversități de coduri: gestual, mimic, verbal, al obiectelor, etc.), apare ca principiu explicativ în diferite domenii: de la viziunea teatrală a existenței în filosofie (celebrul "être la" heideggerian) la perspectiva teatrală a interacțiunii sociale (ritualurile interpersonale: salut, întîlnire, relații sociale etc.). Problema extrem de interesantă este cea a semnalului, altfel spus a elementului sau elementelor care declanșează utilizarea ficțională a gesturilor și cuvintelor, de obicei utilizate "serios": un declic și aceleași cuvinte constituie un joc, o glumă, un spectacol.

Doi oameni vorbesc pe stradă pe un ton ceva mai ridicat, alți cîțiva se opresc pentru a-i asculta; este deja vorba de teatru? Se poate admite că ne aflăm în fața unei teatralități negative, așa-numitul "a se da în spectacol", deoarece atitudinea normală ar fi sau tăcerea protagoniștilor sau îndepărtarea observatorilor transformați în public. Aceeași teatralitate negativă apare în situația semiotică a simulării, exemplul clasic fiind cel al copilului care bănuind prezența mută a autorității mimează atitudinea model (concentrare în pregătirea lecțiilor, pregătire serioasă cînd de fapt el încetase de mult să se mai gîndească la lecții sau încerca să copieze).

Există însă și "teatralitatea pozitivă" a ritualurilor interpersonale (metaforic se poate spune că salutul din conversația cotidiană funcționează ca o cortină pe scenă, deschizînd un spațiu - cel social). Scuzele și felicitările (chiar "jucate", nu total sincere) asigură același fundal teatral pozitiv (de "salvare a feței" pentru a folosi termenii sociologiei și etnometodologiei), ce permite menținerea contactului social. Acest declic instituie o lume: a spectacolului, a ficțiunii, a interacțiunii sociale.

Unul din parametrii fondatori ai spectacolului ca eveniment construit este prezența observatorului care orientează și modulează practica teatrală; actorii reprezentației (teatrale sau cotidiene) știu că observatorul este prezent și îi observă. De aceea ei construiesc o strategie scenică și discursivă în funcție de această prezență.

Spectatorul sau teatralitatea **largo sensu** incluzînd comunicarea ludică, ceremonialurile, negocierile în prezența unui observator implică instituirea unei lumi orientate spre ficțiune și spre universul real. Spectacolul teatral **stricto sensu** nu este decît una din formele spectacularului și anume o formă istorică, cultural instituționalizată. Teatrul manipulează sistematic repertoriul de semne și procedee "teatrale" pe care locutorii le utilizează spontan ("a l'état sauvage"): ostensiunea, mimica, gestualitatea, distanța etc.

Dacă infrastructura teatralității cotidiene este esențialmente de natură lingvistică, cea a spectacularului scenic este plurisemiotică (decor, muzică, ecleraj, costume etc.), adăugate situației semiotice arhetipale de dublu dialog: la nivelul reprezentării între autor, regizor și public și la nivelul ficțiunii, între actori ca personaje ale lumii ficționale. Încercînd să corelăm teatralitatea și dialogul, putem evidenția **in vitro** patru combinări posibile: cuplajul normal dialog cotidian/teatralitate cotidiană (vezi situațiile discutate); reuniunea dialog teatral/teatru (este vorba de dialogul în versuri, de dialoguri paralele, aparteuri, monologuri etc.); inserția dialog cotidian în teatru (realizată asimptotic în teatrul realist și naturalist, în "théâtre de la rue", happening-uri etc.) și dialog teatral în situații cotidiene (citate utilizate parodic: este suficient să ne gîndim la multiplele utilizări ale replicilor caragialiene sau la variațiile cunoscute de celebrul "to be or not to be").

Încercînd să pledăm pentru o dublă abordare semiotică a

COMPLEXUL

Este mai actuală ca oricînd teoria lui Blaga despre retragerea noastră din istorie, despre instinctiva și obstinata închidere într-o existență care refuză haina străină, fie ea oricît de ispititoare ca semn al civilizației, optînd pentru conservarea unui fond și așteptarea unui timp cînd acesta va întîlni actul major, eliberator de energii consumate sute de ani la granița dintre realitate și proiect. O fatalitate inițială, la urma urmei și ea un destin, dar nu unul eroic, a transformat istoria într-o ipoteză. De aceea, nu întîmplător, dramaturgia noastră pe această temă, înainte de a intra în dialectica puterii și a servituții, de a surprinde individul între adevărul său fragil și cel implacabil al mecanismului social greu de descifrat și mai greu de controlat, este obsedată de ideea legitimității și a memoriei. Cu alte cuvinte istoria nu rămîne numai o problemă morală, ci și /poate chiar în primul rînd/ una ontică. Orice supralicitare ascunde un complex. Al nostru s-ar putea numi complexul preistoriei, al actului care subzistă mai mult prin mit decît prin document și înfăptuire palpabilă /de la povestea exemplară, trecînd prin legendele despre haiduci pînă la politica de berărie a lui Mitică și mai aproape, pînă la zvonurile din care trăim, fragmentele noastre de mit modern/ și care generează o teroare a oralității /și o jubilare, e drept, dar cam amară/, o polifonie suspectă, o proliferare de scenarii din nevoia de a umple un gol. Calificarea dată de Alexandru Popescu piesei sale, "Croitorii cei mari din Valahia", "o istorie apocrifă" numește exact această obsesie. Istoria adevărată se face fără noi sau, în cel mai bun caz, rămîne pe altădată. Memoria brodează în marginea ei, bîntuită de proiecte, fie ale trecutului, fie ale prezentului, căutîndu-și puncte de reper pe care le fetișizează sau le abandonează reveriei.

O dramaturgie în căutarea unei istorii, de la prima ei vîrstă, romantică, orgolioasă, gravă și retorică a fost tentată de spațiul și timpul întemeierii pentru a legitima o tradiție, un destin și o aristocrație care să le fie efigia. Aventuroasă și pitorească la Alecsandri și Hasdeu, apoteotică la Delavrancea și Davila, dramatică și bolnavă de utopie la Eminescu, fabuloasă la Adrian Maniu și Voiculescu, istoria ca exercițiu al puterii caută o motivație care să transceandă individualul și să fie o stavilă în calea adversităților de tot felul și a neîntreruptei contestări. Are cîteva mituri care-i alimentează forța de a trăi eșecul, de a-l refuza cu vitalitatea disperării: sinuciderea lui Decebal, cutezanța Basarabilor și Mușatinii cu "sveti" Ștefan, tutelă mai mult inhibantă, decît benefică.

La vîrsta ei modernă, parabolică și meditativă, clovnescă și lirică, obsedată de moarte, convertind cruzimea în rîs și ironie sarcastică, exultînd la gîndul că totul e spectacol, dramaturgia pare mult mai conștientă de această carență inițială și o exprimă în paradigme diverse de la tema bastardului, a "locțiitorului" /H. Lovinescu/, la dialogul adevăr-mistificare /Al. Popescu/, intransigență - cruzime /M. Sorescu/, la universul de

SAU TEATRUL DIN AFARA TEATRULUI

teatralității: lineară (consacrată aspectului lingvistic al teatralității cotidiene manifestată de anecdotă, salut, etc) și tabulară (consacrată teatralității scenice, a suprapunerii pertinente de coduri semiotice), ni se pare oportun să menționăm o deplasare semnificativă de perspectivă în cercetările actuale consacrate fenomenului teatral.

Ruptura între textul teatral și "încarnarea" sa scenică constituie o moștenire a tradiției teatrale și a practicii criticii literare. Ca o reacție la acest logocentrism dominant, semiotica s-a ocupat în primul rînd de reprezentare: de la inventarierea și articularea sistemelor de semne și a codurilor teatrale la surprinderea specificului "comunicării" teatrale, a noțiunii de eveniment teatral elocvent formulată de un practician al teatrului (Grotowski): "Esența teatrului nu rezidă nici în relatarea unui eveniment, nici în discutarea unei ipoteze, nici în reprezentarea vieții cotidiene. Teatrul este un act înfăptuit hic et nunc de corpurile actorilor în fața spectatorilor". Joc secund, corealitate ("Mitrealität" în termenii esteticianului Max Bense), sistem de modelare secundară (suprapus nivelului lingvistic natural în modelul semioticianului sovietic I. Lotman), teatrul "de pe scenă" instituie un sistem complex de elemente coprezente, contopite într-un efect de sens global; complexitatea sistemului semiotic se află într-o dependență direct proporțională cu complexitatea informației transmise (fiecare subsistem: de la codul obiectelor la costum, de la distanța între actori la muzică și ecleraj instituind fascicule și tensiuni de sens). Corelarea necesară lingvistic/semiotic este sugerată și ca parcurs fertil pentru știință, căci, după cum afirmă Jean Pradier, "Trebuie să avem în vedere două tipuri de analiză: prima, de definire a obiectului, la care contribuie antropologia, biologia, etnologia, cea de a doua consacrată parametrilor realizării și bazîndu-se pe lingvistică, semiotică și sociologie".

Această teatralizare a științei (nu numai a cotidianului prin stilizarea vieții- "style de vie", "Lebensform") a fost pertinent evidențiată în spațiul cultural românesc de Solomon Marcus în eseul "Teatrul din afara teatrului" (din volumul **Invenție și descoperire**, Ed. Cartea Românească, 1989,p.153-159). Capacitatea teatrului de a exprima situații esențiale privind gîndirea, limbajul și acțiunea socială se explică prin: natura sistemică a științei și trecerea de la aspectele structurale, statice la cele dinamice; tendința spre aspectele conflictuale și paradoxale; importanța convenției și a "punerii în scenă" implicînd alterarea ordinii istorice și intuitive a faptelor și adoptarea unor modele axiomatice, ipotetic-deductive, eventual de genul sistemelor formale; însemnătatea crescîndă a jocurilor de strategie și problemelor de decizie; în sfîrșit, interdependența observator/fenomen observat.

Numitorul comun al practicii teatrale și al celei științifice: natura sistemică și sistematică, aspectele conflictuale (la nivelul teoriei științifice sau al acțiunii teatrale), "punerea în scenă" (în cazul discursului argumentativ, polemic sau al teatralității scenice, mai ales în forma complicată a "teatrului în teatru") și rolul observatorului (de la funcția sa terapeutică în psihanaliză la cea de co-agent în cazul unei receptări active, participative a evenimentului teatral) confirmă în mod elocvent structura holografică a realității și cunoașterii.

Departe de a fi o "paradigmă pierdută" (cf. Edgar Morin despre natură), teatralitatea permite o parcurgere transversală și unificatoare a "hărții" cunoașterii, conducînd la o nouă descriere-interpretare a realității (cotidiene, artistice, științifice), la o nouă viziune privind asemănările și deosebirile între fenomene.

DANIELA ROVENȚA-FRUMUȘANI

PREISTORIEI

coșmar, de lagăr, anonimat și delir al delațiunii din cîteva piese ale lui Romulus Guga și Dumitru Solomon, în cazul ultimilor doi nu mai este vorba de istorie națională, ideea de națiune își pierde sensul, singura relație între indivizi fiind aceea de stăpîn-supus. Un teatru care renunță la oratoria sentimentalo-paranoică /nu intră în discuție nenumăratele produse - nu pot fi numite creații - Kitsch în care istoria noastră ia ființă între o victorie asupra turcilor și un discurs înălțător adresat viitorimii/ în favoarea unei problematici contradictorii. În favoarea rîsului convulsionat, grotesc și dramatic, alunecînd în dilemă și patetism reținut, a sentimentului că în tot acest iureș care e și teatru și istorie există șansa să descoperi cîndva un destin. Pentru că, vorba cuiva, dacă nu mai vine înseamnă că a venit deja. Și are chipul unei țări împînzite de țepile lui Vlad, teribilă imagine la limita dintre intransigența morală și patologie, a unui voievod care rămîne bastard pentru că e făcut să fie pescar, al altuia, numit Basarab, întemeietor de țară, cu un dezvoltat apetit histrionic, și lista măștilor rămîne deschisă.

Fără îndoială că această atitudine nouă și incomodă față de istorie se datorează în primul rînd unei alte vîrste a mentalității în general, și a celei literare, în special, dar în straturile ei subterane, creația dramatică modernă ia de la capăt, cu alte mijloace și-n altă formă, neliniștea veche confruntată cu prea multe începuturi ca să nu le pună la îndoială îndreptățirea și trăinicia, cu mărturii puține și contradictorii, cu spații albe unde se poate desfășura în voie temperamentul nostru balcanic. O îndoită suspiciune, deci, o dată la adresa istoriei ca act, a doua oară la adresa ei ca mărturie. Prima creează impresia fiecărei generații că este chemată să ia totul de la capăt, să pună ea temeliile, fie pentru că înaintași bicisnici le-au pus strîmb sau le-au distrus pe cele existente cîndva, fie pentru că le-a surpat jocul norocului. Cealaltă, obișnuită cu lipsa de informație, dă naștere în paralel cu istoria oficială, în care n-a avut încredere niciodată, unei istorii la limita dintre document și ficțiune, tot mai ademenită de ultima. Legitimitatea și memoria, într-o anume măsură, se intersectează. În aceea care pretinde ca într-o ordine de drept uman puterea să nu fie decît expresia unui destin care are în spate sute de ani și cîteva puncte de reper incontestabile.

În piesa amintită a lui Alexandru Popescu, Poetul nu poate decît printr-un mijloc să facă rost de hîrtie, rară atunci ca și-n alte timpuri, existentă, evident, numai în beciurile puterii: printr- un joc de zaruri. Memoria, fără de care nu există istorie și nici destin, se supune hazardului. Ciudat, sau mai puțin ciudat, puterea, obsedată și ea de memorie, nu-i înlesnește acesteia calea către document pentru că preferă mitul, scăldîndu-se în iluzia că tot ce are aceasta insuportabil se va dizolva în generozitatea unei ficțiuni. Pentru că nu știe că nu există abdicare de la istorie și, odată părăsită, se face singură, dacă nu cu noi, împotriva noastră.

DUMITRIȚA STOICA

A FI CU PICIOARELE PE PĂMÎNT

- GEORGE CONSTANTIN ÎN SPECTACOLUL SĂU -

nseamnă: a fi suveran flegmatic şi la nevoie patetic, deci comutabil, convenabil, de lume, vigilent cu propriul confort (fizic şi psihic); înclinat firesc spre a te simţi bine în propria piele; a avea un talent incomensurabil pentru teatru; a fi întru totul de acord cu spiritualul care postula că dacă nu poţi avea ce-ţi place e preferabil să-ţi placă ce ai; a te numi George Constantin. Chiar dacă nu eşti cu picioarele pe pămînt, tot nu-ţi poţi propune să-l "reprezinţi" pe George Constantin într-un portret. Un portret nu-l reprezintă decît pe autorul său, şi asta parţial, oricît de perspicace s-ar vrea portretistul. Subiectul portretului poate fi doar sugerat, în cel mai bun caz evocat. Dacă portretistul are oarecare inspiraţie, "prinde" din subiectul său o parte de adevăr, mai la îndemînă sau nu. Să încercăm să evocăm un personaj ale cărui adevăruri par a sta la îndemîna oricui.

Disponibilităţile unui actor pot fi nelimitate dar sînt întotdeauna limitabile. Prin distribuire previzibilă, deci prin comoditatea altora. Prin manierizare, deci prin comoditate proprie. Primul caz nu are nici o scuză. În al doilea, s-ar putea vorbi de instinct de conservare. În mod aparent paradoxal, acest instinct recomandă uneori economisirea unui capital demn de cauze foarte bune, alteori, de preferat atunci cînd aceste cauze se ivesc, presupune o risipă nemiloasă, din familia gestului de a arunca totul pe o carte. Nu mai puţin paradoxal poate părea şi faptul că un actor se conservă ideal nu economisindu-se, ci jucînd numai cărţi mari. Între Lear şi Prospero, George Constantin a jucat, cu convingerea şi devotamentul care numesc respectul de sine, Pirandello, Camil Petrescu, Sebastian, Idei de Dostoievski, în fine Cehov. Exerciţii de stil, utile şi plăcute, aplicate şi filmului, dar mai ales radioului. Exerciţii de stil care alungă plictisul, întreţin forma, tonusul, înviorează peisajul şi dau senzaţia de mişcare. Exerciţii de stil care stimulează apetitul pînă la a ni-l imagina cu drag în Macbeth, Othello, toţi ceilalţi bărbaţi importanţi, mai slabi sau mai tari, mai buni şi mai răi, din Shakespeare sau din Ibsen, din Brecht sau din Strindberg, din Pinter sau Beckett. Jucaţi în toate registrele imaginabile, aşteptate şi mai ales neaşteptate, pentru că surprizele trebuiesc căutate acolo unde pot fi găsite, adică într-un actor care, lăsîndu-şi picioarele pe pămînt, unde-l plasează preferinţele, îşi formulează cu o precizie infailibilă personajele acolo unde se află ele. Că asta se întîmplă cu flegmatism sau la nevoie cu patetism, la mijloc stă întotdeauna o justeţe care le conferă valabilitate, un discernămînt care le face congruente, un nedefinit care le face unice. George Constantin e un spectacol autonom, relativ indiferent la suportul numit text, regie, partener, de care poate fi detaşat fără efort, atunci cînd e necesar. Dar nu şi de dorit. Cred că, în teatru, nici un talent nu-şi poate fi atît de suficient sieşi încît să nu aibă de cîştigat de pe urma unui context ideal. Aşa se face că se impune mereu, ca un delenda Carthago, ideea că marilor actori li se cuvin marile roluri, că fiecare mare actor e o ocazie rară şi irepetabilă ce nu trebuie ratată. Opera unui artist nu e îndeobşte o colecţie de capodopere, dar asta nu pentru că nu încearcă să fie, ci pentru că nu reuşeşte. Actorul trebuie lăsat să încerce, trebuie convins să încerce.

Distribuirile comode, evidente, verificate, chiar dacă ştie să se joace grozav de frumos cu ele, îl sărăcesc pe George Constantin (şi pe noi implicit) pentru că îl lipsesc de celelalte, pe care le merită cu adevărat, pe cele curajoase, inedite, riscate chiar. Pentru că surprizele trebuie căutate acolo unde pot fi găsite. Pentru că un mare talent trebuie explorat, pîndit, încolţit, aşteptat la toate răspîntiile, scotocit prin toate buzunarele, descompus şi recompus ca orice jucărie fascinantă, legat pe masa de vivisecţie ca orice mister omenesc, a cărui dezlegare trebuie căutată cu atît mai abitir cu cît nu poate fi găsită. Şi pentru că suspense-ul plăcerilor aşteptate stă în vorba "cum". În ce fel o să-ţi placă ceea ce ştii precis că o să-ţi placă. Nu e un joc de societate ci unul existenţial. Una din prea puţinele desfătări ce le putem extrage din nesiguranţa omniprezentă. Deci faptul că toată lumea îl vede pe George Constantin în Galilei nu trebuie să obliterеze ideea că George Constantin ar fi un Macbeth irezistibil. Nici n-ar fi de căutat prea departe.

Dar e şi mai frumos cînd căutăm departe. Cînd, după ce ne-am obişnuit cu luciditatea ironică, zeflemitoare, cu bonomia spirituală, cu umorul mai benign sau mai acid, mai

declarat sau mai subtil, cu cinismul, cu savoir faire-ul, cu magnificența și emfaza, cu furia titanică și disprețul satanic, cu fariseismul, cu sadismul psihologului și detașarea filozofului, cu tot arsenalul care duce, pe o cale sau alta, la monumental, la cel care are ultimul cuvînt, la magister ludi, să cercetăm, în game minore și majore, cum arată în varianta George Constantin cei de pe scut: vulnerabilitatea, tristețea și melancolia, spaima, teroarea chiar, nesiguranța funciară derivată din inapetența pentru certitudini sau incompatibilitatea cu ele, din inaccesibilitatea certitudinilor - pe cît de hamletiană pe atît de omenească, cum arată frustrările de toate culorile, inepuizabilele frustrări hrănindu-se una dintr-alta, frustrările a căror ignorare degradează și a cărór considerare distruge, frustrările omenești care, oricît de demonetizată a ajuns noțiunea, obsedează lumea de cînd e lume, cum arată oboseala, deruta, nenorocul, disperarea sau cum arată bucuria, beatitudinea, stîngăciile, copilăriile - cu candoarea sau ridicolul lor, cu cruzimile lor voluntare sau inerente, cu grația lor alintată, să-l vedem pe George Constantin naiv, inabil, chiar sărac cu duhul, deschis, expus, accesibil, să-l răsfoim ca pe o carte cu poze, să vedem și asta, și asta, și asta... Să-l savurăm pe îndelete ca pe un festin copios, cu răbdare și aplicație, cu rigoare de cunoscător și insațiabilitate de gurmand, așa cum i se cuvine unei alcătuiri substanțiale, menite de astre să eflorezе fructele pămîntului cu o inteligență eminamente "gastronomică", preferînd palpabilul, speculației atît de alunecoase.

Dacă a fi cu picioarele pe pămînt mai înseamnă să-ți cunoști meseria, să-ți stăpînești talentul și să-ți păzești statutul, fără doar și poate avem în George Constantin un maestru al stabilității gravitaționale. Arta însă, din capul locului, intră într-un ușor conflict cu legile gravitației, întrucît accede la teritorii supraterestre. A face artă implică (și asta e poate una din definițiile talentului) capacitatea de a seduce și a atrage în zone mai puțin ferme dar mai armonioase. Pentru asta trebuie să te prefaci tu însuți că vrei să-ți iei zborul. Dacă reușești să te convingi și pe tine, se poate să nu fie tocmai rău. Dacă nu, îi împingi doar pe ceilalți să zboare, iar tu îți lași picioarele pe pămînt, la adăpost. Prudența își are locul său în biografia unui mare actor.

DOMINIC NICODIM

"Burghezul gentilom" de Molière

Foto: Cornel Lazăr

AVANSCENA DRAMATURGULUI

DE LA SAVOIR VIVRE LA VIVRE LE SAVOIR

- pe marginea (sau în interiorul?) Formei lui Gombrowicz -

Ca să stabilești contactul benefic cu "imaturitatea", cu "ingenuul" lui Gombrowicz, trebuie să fi păcătuit. Să fi trecut prin cultură, ca apoi, întorcîndu-te. la "tinerețe", să închizi cercul. O variantă "nordică", mai puternică, la căutarea "timpului pierdut"? Oricum, neliniștitoarea opoziție (cîți o simt?) natură-cultură. Refuzul lui Gombrowicz e bine teoretizat, are acuitate, dar termeni noi nu nasc idei noi. Nuanțe. Deci tot cultură.

Polemizez pentru a-mi cîștiga propria "înaintare".

De cîte ori întîlnesc un personaj cu numele Valentin, tresar. Teamă sau orgoliu?... Dacă va spune cineva adevărul despre mine?... Chiar dacă nu mă cunoaște. Sau poate tocmai de aceea. În Ivona... lui Gombrowicz, Valentin-valetul (Valentin?), ultimul pe lista de personaje (mă simt puțin jignit!) apare - vom vedea cum - și este, mai tot timpul, poftit afară. Pare a fi un simplu paratrăsnet pentru angoasele celorlalți.

Dacă el, Valentin, insistă să tot apară în scenă, înseamnă că are (trebuie să aibă) un mesaj important. Poate decisiv. Dacă va fi așa, tot ce-am scris pînă aici devine inutil. Sau bun doar pentru mine. Dacă nu, următoarea mea piesă e ca și scrisă. Dea Domnul să fi ghicit continuarea situației. E o căldură atît de parșivă, că stiloul mi s-ar părea, în mînă, mult mai greu decît o carte.

Ar strica tehnica polițist-ului în tratarea personajelor secundare? Nu în sensul de-a căuta ideea importantă în aparițiile cele mai șterse, șau de-a face din ele "enigme" decorative. E sigur că ele, "secundarele", nu trebuie să fie doar aerul călduț în care se mișcă "primadona" sau "tenorul". Cel ce aduce vestea e un "relansator textual". E drept, cam artificial. Dar dacă omul care aduce bucatele la masa principilor n-a pus în ele cît de puțină otravă (B. ar pune praf de strănutat-regretabil!) e de preferat ca "primii" să se îngrijească singuri de pusul mesei. Gurmanzii știu cel mai bine cum se aranjează un tacîm.

Cum crește un personaj secundar într-o piesă și devine principal în următoarea. Pasiunea mea pentru ele - un complex?...

Din lecturi mai vechi și totuși noi, despre "dreapta potrivire a numelor" (Platon). Personajele lui Gombrowicz se supun întru totul acestei idei. Ivona, varianta domestică a mai prețiosului Ivonne, are statutul intrusei, al "accidentului" de la curte. Principele e Filip, regele e Ignațiu, iar restul (evaziune de la problema numelor sau simbolistică?) sînt Curteanul, Doamna, Mătușa etc... Aș zice că e prea multă "potrivire" - livresc - pentru un declarat teatru al "măștilor".

Mălăiața-Ivona nu-i deloc mălăiață. Dar nici personaj nu este. E Tema lui Gombrowicz, Forma din care se zbate să iasă Principele ca din burta Chitului. Ea nu poate fi distrusă decît dinafară. "De sus", cum spune Regele. Și la modul ridicol, absurd-mălăieț. I se va servi un pește cu multe oase (ați prins ideea, nu?). Așadar, carași (ce umilință!) cu smîntînă (mai merge!). Poftă bună, Ivona! Principele va rămîne să-și înfulece liniștit singurătatea.

"Deraierea" de la un tip de umor - aparent involuntar și aparținînd personajului - la un altul, al "autorului"; în doar o replică. Straturile măștilor.

1. "Regele: Da, răcnesc. Uite că răcnesc. Sînt un părinte care răcnește

2. (...)

3. Dacă mă mai privești mult, am să te privesc și eu."

Paranteza (...) este o punte în care , pentru o clipă, e scoasă masca: "Nu cumva crezi c-o fac din cauza propriilor mele păcate?"

O structură muzicală, deci.

Și o alta, crescendo-ul de nuanță absurdă:

"Principele: Doamnă, știu că e o nerozie.

Regina: S-o lăsăm baltă, curată nerozie.

Principele: Culmea prostiei. Ceva prostesc, fără o noimă, chiar idiot." (s.n.)

Și încă... Dacă am considera textul unui personaj ca pe o "voce" dintr-o partitură polifonă (și cred că n-am greși), "rezistența" și coerența sa pot fi probate prin scoatere din context. Să-l luăm tot pe (scuzați obsesia!) Valentin.

1. Apare nechemat. O justificare ar exista. Are o cîrpă de șters praful. E dat afară.

2. Este sunat. "Valentin: Să deschid?"

3. Apare nechemat. E dat afară.

4. Este sunat. "Valentin: Să deschid?"

5. "Valentin: Alteță,. a venit doctorul, așteaptă pe terasă". Ptiu, da' mult mai vorbește!

6. Apare nechemat. E poftit afară. Variațiune de "caracter".

7. Apare nechemat. E dat afară. Sec: "Ieși!" Motiv diminuat.

8. E strigat insistent. I se cere să o cheme pe Ivona. E un moment "cheie", în care Principele a trădat-o pe Ivona cu Iza. Se profilează reîntoarcerea la "onorabilitate". Versantul coborîtor al piesei. Ne aflăm în apropierea, dacă nu în chiar punctul "secțiunii de aur".

9. Apare nechemat. E dat afară **brutal, jignit** fără motiv. Iese din scenă definitiv. Spre final intră valeții și aduc mesele pentru ospăț. E nunta Formei cu Moartea. Ar fi drept ca lui Valentin să-i revină sarcina de-a o servi pe Ivona cu ucigașele bucate. Nu insist. Oricum, e treaba regizorului.

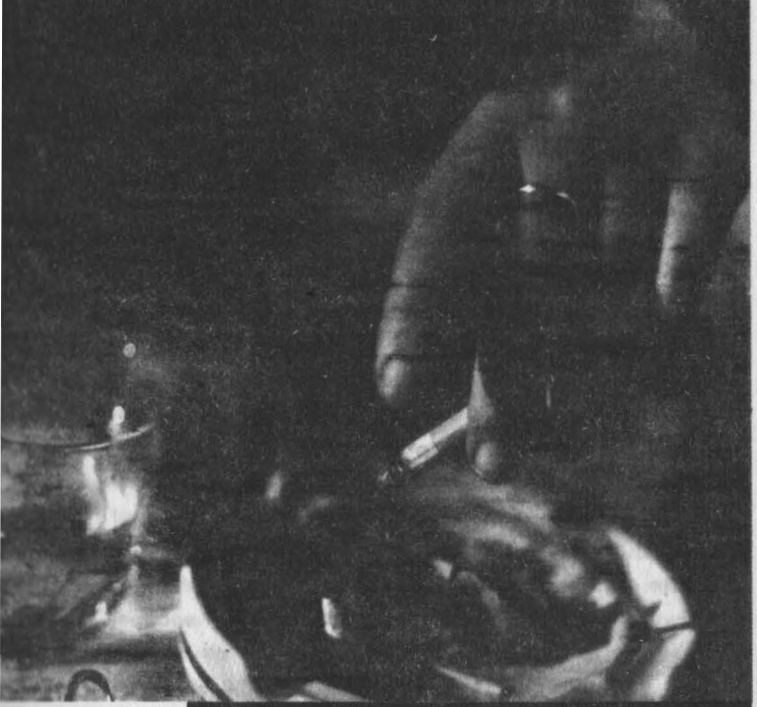
"Partitura" sa este, deci, coerentă (ca "tonalitate"), simetrică, are o creștere și o culminație. Este neliniștitoare prin aparițiile neașteptate și "neîmplinite".

Efectul finalului este asemenea unei picături de cerneală ce cade într-un pahar cu apă. Textul se întunecă brusc. Principele ("Maturitatea") îngenunchează lîngă trupul neînsufletit al Ivonei. Ea are pentru prima oară Trup.

Cursa de la **Savoir vivre la Vivre le savoir** a fost întreruptă. Principele va ajunge cu siguranță Rege.

Mă grăbesc să duc manuscrisul la revista **Teatrul azi**. Sper să nu pățesc precum tizul meu, Valentin. Oricum, n-am de gînd să-i servesc redactorului șef niscaiva carași cu smîntînă. Nici nu se găsesc.

VALENTIN PETCULESCU



a. grand

ANCHETA
TEATRUL
AZI

CUM
PRIVEŞTE
CRITICA
LITERARĂ
DRAMATURGIA
ROMÂNĂ

LAURENŢIU ULICI: „POT SĂ SPUN CE POATE SĂ FACĂ DRAMATURGUL ROMÂN...“

□ **Problema care se pune nu este dacă am avut sau nu am avut dramaturgie. Evident că am avut dramaturgie; problema este ce fel de dramaturgie am avut. Or, nu numai pentru ultimii 45 de ani, ci pentru întreaga tradiţie a literaturii române, se poate uşor constata că dramaturgia a rămas tot timpul, de la începutul literaturii moderne, oarecum într-un plan secund faţă de celelalte genuri ale literarului.**

■ Precizează, te rog, cînd începe literatura modernă, după opinia ta?

□ **După 1830. Deci, de un secol şi aproape jumate (cam aceasta este vîrsta literaturii, să zicem moderne) dramaturgia a existat, dar a fost întotdeauna în urma poeziei, în urma prozei, ba chiar şi a criticii, consider eu. De ce? Aici lucrurile sînt ceva mai complicate. Nu numai pentru că poezia, pentru români, are din plecare o semnificaţie mai importantă şi cu rădăcini mai adînci. Ne gîndim la faptul că limba română este eminamente o limbă poetică, întrucît este o limbă omonimică; toate limbile în care omonimia este foarte dezvoltată, sînt limbi care conferă poeziei un cîmp extraordinar de dezvoltare. Deci poezia, în primul rînd, apoi, de la jumătatea secolului al XIX-lea, nevoia de a ne ralia la Europa, în planul civilizaţiei, al culturii şi literaturii, a dus la o dezvoltare a romanului. Noi a trebuit să ne dezvoltăm romanul, pentru că romanul este expresia cea mai fidelă literar a civilizaţiei. Poezia este expresia afectivităţii noastre naţionale. Ei bine, teatrul, e, cred eu, un gen de sinteză care, în mod normal, trebuie să conţină şi elemente specifice poeziei şi elemente specifice romanului, adică şi elemente de sensibilitate afectivă şi elemente de civilizaţie. Trebuie, deci, prin asta, să propună, poate mai mult decît poezia şi romanul, o imagine şi critică, critică în sensul superior al termenului, critică derivată din caracterul său de sinteză. Teatrul a apărut fatalmente mai în urmă şi nu e întîmplător că această natură critică a teatrului s-a exprimat notabil, din capul locului, prin Caragiale. Ce altceva erau comediile d-lui Caragiale decît o încercare de sinteză a celor două arii mari: poezia, respectiv proza? Rămînerea în urmă a teatrului este, cumva, tradiţională la noi. Noi nu am avut, nu numai în ultimii 45 de ani, dar în întreaga istorie a literaturii**

române, dramaturgi pur-sînge, cum au avut alte ţări. În general, literatura română, dramaturgia română este, a fost scrisă, de poeţi şi de prozatori. Numărul celor care au scris exclusiv teatru este extrem de mic raportat chiar numai la numărul dramaturgilor. N-am făcut o socoteală exactă, dar nu cred că mai mult de 10% din dramaturgii români sînt şi au început prin a scrie teatru şi au rămas fideli cu obstinaţie teatrului. Şi în orice caz, între cei mai buni dramaturgi români, numai 5% sînt autori de teatru de la un capăt la altul al existenţei şi experienţei lor literare.

Sigur, s-ar putea aici obiecta că este o observaţie care se întemeiază pe un mic artificiu. E adevărat, există la români o tendinţă spre totalitate, spre completitudine foarte evidentă. De la Eminescu încoace, scriitorul a fost mereu tentat de acoperirea tuturor genurilor. Asta poate explica de ce dramaturgii noştri importanţi au fost şi poeţi şi prozatori. Oricum, toţi marii noştri scriitori, cu foarte puţine excepţii, cum ar fi: Sadoveanu - parţial, Rebreanu - parţial, au încercat toate genurile literare. Este modelul eminescian care a proliferat: Arghezi, Blaga, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu. La Sadoveanu, la Rebreanu şi la Ion Barbu, se vede foarte bine natura de hobby a genului secund. Pe cînd pe linia: Eminescu, Arghezi, Blaga, Călinescu, Camil Petrescu, e foarte greu să spui care e hobby-ul şi care e genul de autoritate. Or tendinţa aceasta, a completitudinii, a rămas şi după război. Să vedem acum care sînt dramaturgii noştri importanţi după război. La începuturi a fost Baranga. Baranga a început prin a scrie poezii. A scris şi proză. Sigur, nu la rezultatele la care a ajuns cu teatrul. Marin Sorescu - dramaturg important, poet important. Scrie şi proză, face şi critică literară. Poate el e cel mai elocvent pentru acea tendinţă a scriitorilor români. Dumitru Radu Popescu - dramaturg important, prozator important, a scris eseistică, a scris şi versuri. Din alte genuri au venit: Ion Băleşu - din proză; Alexandru Sever - din proză; Dumitru Solomon - din critică.

Care sînt de fapt dramaturgii care vin din teatru? Afară de Paul Cornel Chitic, care scrie teatru, Mihai Neagu Basarab care a scris numai teatru - curios, toţi sînt cam din acelaşi promoţie, Radu F. Alexandru - dramaturg care a cochetat şi cu proza, dar foarte vag; Iosif Naghiu - care a scris mai ales teatru deşi a debutat cu un volum de versuri şi Mihai Ispirescu - dintre cei apăruţi în ultima vreme, care e dedicat teatrului. După cum avem doi dramaturgi foarte tineri şi foarte promiţători: unul a început prin a scrie poezii - Matei Vişniec, iar celălalt care este şi mai tînăr şi care după părerea mea este un talent uriaş, e Horia Gîrbea. Deci, pe de o parte situaţia culturală a literaturii române în contextul cultural al Europei, iar pe de altă parte caracterul de joc secund cu care a fost privit teatrul de către foarte mulţi scriitori români, au făcut ca dramaturgia noastră să rămînă cu un pas în urma celorlalte genuri. Asta nu înseamnă că ea nu există. Există, nu ştiu însă cît de competitivă este.

■ Aceasta este întrebarea: din cîtă dramaturgie s-a scris, multă sau puţină, cîtă crezi că va rezista în noile condiţii ale unei ţări libere în care lucrurile nu mai trebuie spuse cu o abundenţă, cu genialitatea ingeniozităţii, ci sînt spuse cu o anume bruscheţe, francheţe de la care se pleacă în construirea textului de teatru?

□ După părerea mea, din tot ce s-a scris în teatru în ultimii 25 de ani, ceea ce va rezista, ceea ce s-ar putea pune şi astăzi pe scenă, de pildă, reprezintă mai puţin de 1%. Este o proporţie îngrozitoare şi îngrijorătoare! Mai tot teatrul românesc, practic, a stat sub semnul vocaţiei esopice, pe care scriitorul român a trebuit să şi-o regăsească în condiţiile în care, aşa- numitul realism de care se făcea foarte mult caz, teoretic, în diferite publicaţii, era interzis. Din pricina acestei vocaţii esopice, mai ales dramaturgul român a fost nevoit, pentru a subzista, să apeleze la toate tehnicile de înşelare a vigilenţei. Nu numai prin fabulă, dar şi prin a rămîne numai la o anumită bunăvoinţă faţă de regulă, de un anume oportunism, conformism care structura întreaga piesă, dar înăuntrul căreia erau insule care spărgeau acest conformism, aşa-numitele şopîrle. Atît de tare a fost această presiune din exterior asupra scriitorului, încît el a reuşit să formeze şi un public pe măsură. Publicul nostru de teatru, în ultimii 15 ani, era un public format la şcoala acestei vocaţii esopice. El venea la teatru numai pentru a asculta şopîrle. Nu-l interesau decît textele şi reacţiona în sală prin aplauze sau prin rumoare, în măsura în care, ce se auzea de acolo, din scenă suna aluziv la o realitate care îl apăsa de cum ieşea de acolo, din sala de spectacol. Astăzi, a veni cu asemenea piese, mi s-ar părea absolut fără efect. Deşi nu ne-am schimbat, nici noi spectatorii, nici noi scriitorii, în numai cîteva luni, atît de mult, totuşi cred că un asemenea fel de teatru nu ar mai avea efect. Am constatat însă altceva în aceste numai 11 luni: că vocaţia esopică e valabilă chiar şi în condiţiile de democraţie în care trăim. Or asta ar trebui să ne pună pe toţi pe gînduri! Pentru că într-o democraţie în care vocaţia esopică poate să fie valabilă, efectivă, asta înseamnă că democraţia respectivă nu e în ordine. Într-o democraţie reală, vocaţia esopică nu are ce căuta. Eu am văzut, de pildă, un spectacol, acuma, de curînd, foarte interesant, pus la Piatra Neamţ cu o piesă de Matei Vişniec, scrisă în 1988, evident, pe o bază esopică, dar construită astăzi de regizorul spectacolului în virtutea unei vocaţii esopice cu trimitere, însă, nu în realitatea de atunci, ci în realitatea de astăzi, imediată, politică.

ancheta "Teatrul azi"

■ Crezi că critica literară, bunăoară tu, ai fi avut o satisfacție și ai fi aplaudat și ai fi apreciat ca fiind de valoare un text care, evitînd esopismul ar fi spus lucrurilor pe nume despre realitatea curentă?

□ **Evident, dacă ar fi fost scris la fel de bine ca o tragedie greacă, de ce să nu-l accepți?**

■ Nu crezi că și criticul literar era inevitabil deformat, (ca și scriitorul), în a căuta, (uneori în a inventa) valoare, acolo unde lucrurile sînt cel puțin ambigui?

□ **Această vocație esopică n-a cuprins numai dramaturgia; ea a cuprins și poezia și proza și critica literară. Numai eu știu cîte texte esopice am scris în rubricile mele de critică literară. Cît băteam eu șaua ca să priceapă lapa! Evident că mă interesau acele spectacole în care puteam, dacă aș fi fost critic de teatru, să am o lectură subtextuală; cu toate că mă duceam la teatru cu o stare contradictorie, aproape de schizofrenie, de ce? pentru că n-aș fi vrut să văd un spectacol cu șopîrle, voiam un spectacol cap-coadă conturîndu-se exact în orice, numai să nu mă oblige la o lectură subtextuală, dar pe de altă parte, nu acceptam decît asemenea spectacole. Oricum eram foarte tare implicat într-o astfel de perspectivă la care a fost adusă națiа întreagă; pentru că era forma noastră de defulare.**

■ În calitatea ta de critic, Laurențiu Ulici, te întreb, pentru că întrebarea aceasta mi-o pun și eu, și prin tine o adresez tuturor celor care scriu, indiferent de natura scrieturii și de scopul ei: Ce vei face cu propria libertate, în ce direcție te vei îndrepta acum?

□ **O să ți se pară ciudat, dar eu nu mă simt acum cu mult altfel decît mă simțeam cu un an-doi sau douăzeci în urmă. Îmi place să cred despre mine că într-o stare de absență a libertății, am reușit să fiu liber, fiindcă, vezi tu, problema libertății e una dublă: important este să ai libertate, dar și mai important este să fii liber! Între a avea și a fi, la mine, este o diferență fundamentală. Noi n-am avut libertate vreme de atîția ani dar mulți dintre noi au reușit să fie liberi în condițiile acestei absențe a libertății. Acum, avem și libertate și putem fi și liberi! Din clipa asta începe pentru noi un proces necunoscut, prin care n-am mai trecut. Ce facem cu această libertate pe care o avem; nu ce facem cu faptul că sîntem liberi. Cu asta știu ce să fac! Sînt liber și conform acestei libertăți de esență a lui "a fi", nu voi face decît ce am făcut și pînă acum. O să încerc să scriu ce am de scris, să citesc ce am de citit.**

■ Reiei o teză sartriană cu "a fi" și "a avea" libertate. Ce recomanzi dramaturgilor în clipa de față? Și te rog spune-mi, crezi că în clipa de față, teatrul mai este necesar?

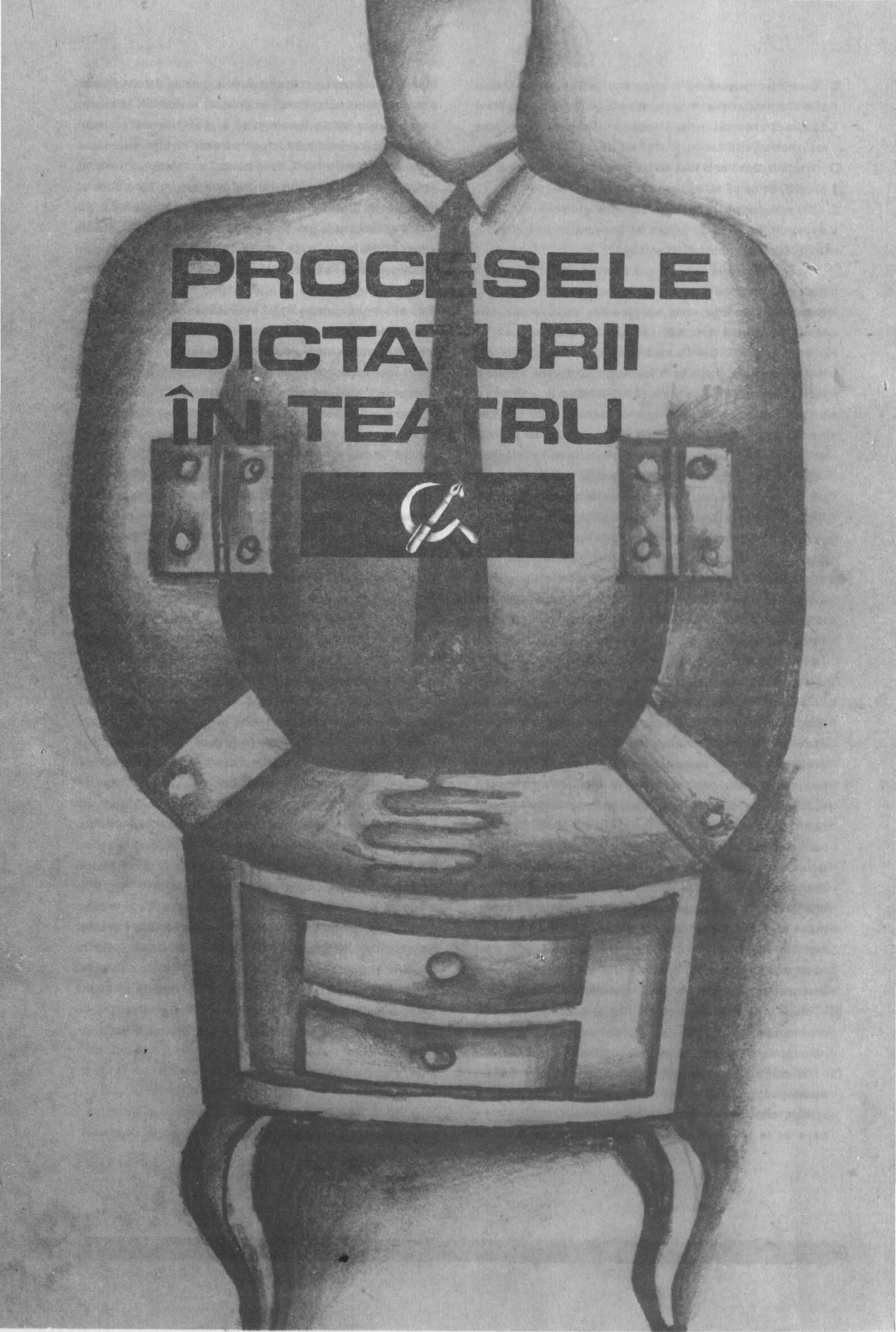
□ **Eu cred că e foarte necesar, mai ales acum! Dar un anumit teatru. Un teatru care să pună spectatorului român, căci despre România este vorba, problemele pe care el le trăiește cu acuitate în clipa de față. Și problemele acestea nu sînt puține și nu sînt nici neimportante. Vreau să spun că ar fi inutil acuma să vii cu un teatru care să fie dominat de o problematică oarecum exterioară momentului istoric pe care-l trăiește românul. Cel puțin pentru 1-2-3, dacă nu mai mulți ani, teatrul și nu numai teatrul, ci și literatura în general, va trebui să răspundă tuturor întrebărilor pe care toți oamenii din țara aceasta și le pun în clipa de față. Întrebările acestea sînt foarte numeroase, dar pot fi grupate în două mari categorii: una - să zicem, vizînd istoria și cu ce ne alegem din ea, deci evoluția, și alta - vizînd capacitatea noastră de autotransformare. Căci în urma revoluției am cîștigat ceva teoretic. Problema este ca acest beneficiu teoretic să ni-l însușim spre a avea un efect asupra noastră.**

■ Și acum o problemă care pe mine m-a torturat, căreia i-am căzut victimă. Pînă acum, eu personal am crezut că ființa umană, insul, recte personajul, are foarte puțină importanță. Credeam că mai important este să arăți tipul de vîscozitate - mlaștină care funcționa ca o mașinărie infernală și din care din cînd în cînd se zărea cîte o ciosvîrtă de om, semnul avînd un ceva care desemna cumva o lume întreagă, dar din care nu se vede decît atît cît îi e să se vadă. Sînt pus acum într-o îngrozitoare dificultate. M-am construit pentru un asemenea mod de a gîndi realitatea. M-am construit pentru a încerca să pun problemele din acest punct de vedere al unui mecanism care se hrănește cu tineri, ca un mecanism vorace, antropofag; mai exact spus, pedofag. Crezi că există într-o atare situație vreo soluție pentru dramaturg?

□ **Pot să spun ce trebuie să facă dramaturgul român: e o soluție oarecum la vedere; dramaturgul român inteligent și cu sensibilitate trebuie să scrie un teatru în care eu, spectatorul, să găsesc mutate în peisajul meu contemporan problemele din tragedia greacă. Știi cum s-a numit asta în istorie? Această operație? Cărei epoci i-a fost specifică? Renașterii. Asta a făcut renașterea: a "operat" tragedia greacă. Noi sîntem, cred, prin voia istoriei, într-un fel de Renaștere. În dramaturgia franceză clasicismul a recuperat tragedia greacă. Și au făcut-o la modul existențial al timpului lor. De ce tragedia greacă? Pentru că ea, cum-necum, a pus întotdeauna, indiferent de autor, problema fundamentală, care este aceea ontologică. Pentru noi, la ora aceasta, a recupera creator problematica tragediei grecești, este o cale de a revigora teatrul și de-a reconstitui spectatorul de teatru. În acest sens intenția lui Andrei Șerban de a monta pe scena Naționalului un spectacol din tragediile grecești mi se pare extraordinară, adică răspunzînd unei intuiții din categoria celor vitale.**

PAUL CORNEL CHITIC

PROCESELE DICTATURII ÎN TEATRU



PE ROL :

"CONU' LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA" LA TEATRUL DRAMATIC CONSTANȚA

UN SPECTACOL PREMIAT... CU SUSPENDARE

Mă aflam la București, la unul dintre faimoasele cursuri de reciclare ale Consiliului culturii și educației socialiste, într-un miez de iarnă în care gerul cumplit obligase teatrul din Constanța să-și întrerupă activitatea acordînd un scurt concediu. În ziua următoare erau programate să aibă loc examinările pentru a fi notați în ce măsură sîntem apți de a ne continua activitatea. Cînd, înspre prînz, primesc dispoziția ca în ziua următoare să mă reîntorc la teatru cu primul tren, deoarece urma ca o comisie centrală să revizioneze spectacolul Conu Leonida față cu reacțiunea pus în scenă de regizorul Dominic Dembinski, în scenografia lui Constantin Ciubotariu și în interpretarea actorilor Virgil Andriescu (Leonida) și Vasile Cojocaru (Efimița - în travesti).

Spectacolul abia fusese premiat la Festivalul de teatru scurt de la Oradea, într-o competiție cu Teatre Naționale, alte teatre de prestigiu din Capitală și din țară, ba chiar și de peste hotare. Și distincția nu mi se părea deloc întîmplătoare. Era o înțelegere cu totul deosebită, care l-ar fi amuzat probabil și pe Caragiale, așa cum a stîrnit hohote de rîs de la început pînă la sfîrșit. Tînărul regizor n-a voit să aducă în scenă spectacolul tradițional al unei perechi de ramoliți fizic, ci două personaje încă în vigoare dar pervertite moralmente. De aci, momente de mare haz, căci Leonida este frămîntat de marile probleme politice în timp ce Efimița mai are și îmbieri amoroase. Deci o pereche de ridicoli nu din cauza ramolismentului fizic, ci al celui de gîndire. O motivație care, pe lîngă accentuarea hazului, aducea și o satiră mai suculentă pe care unii, probabil, o simțiseră.

O contradicție oarecum dură se născuse și în presă, conducînd - se spune - prin mijloace mai puțin loiale, la o scrisoare către prima doamnă a țării, de unde și trimiterea la Constanța a unei comisii de supervizionare, din care făceau parte directorul general al instituțiilor de spectacole din C.C.E.S., un profesor universitar fost ministru adjunct al aceluiași for, un critic literar care mai era și director de editură. Întîlnirea pe peronul Gării de Nord, dinainte de zorii zilei, a avut un caracter quasi-amical, afirmîndu-se chiar că deplasarea nu are nici o motivație, e doar o îndeplinire a unei sarcini și la explicațiile mele s-a spus chiar, cu zîmbete, că nu va fi nici o problemă.

Dar... la un moment dat, după plecarea trenului, membrii comisiei s-au retras cu un al patrulea, fost profesor de marxism, promovat în calitatea de adjunct de șef de secție al c.c. al p.c.r., după ce, în munca de conducere în comitetul județean al p.c.r. la Brașov, își făcuse o adevărată glorie din întîrzierea sau suspendarea multor spectacole locale. Ciudat, s-au retras tuspatru pentru discuții și cînd ne-am urcat în autobuzul pus la dispoziție de teatru, figurile supervizorilor arătau cu totul altfel, de o mare gravitate.

Aduși să li se revizioneze spectacolul, actorii n-au fost lipsiți de o doză de crispare, dar treptat și-au revenit, iar ideea și hazul au prins din nou contur. Ceea ce mi se părea însă cu totul ciudat era faptul că membrii comisiei de

EXCLUSIVISM

Citind suita de articole publicate de Paul Everac în "Contemporanul" și "România literară" pe marginea spectacolelor de teatru scurt ale unor regizori tineri*), nu m-a surprins - ca, probabil, pe alți cititori - direcția atacului critic, cunoscîndu-l pe dramaturg din alte scrieri ale domniei sale ca pe un etern nemulțumit de interpretarea dată în spectacol textelor dramatice, îndeosebi textelor proprii. E dreptul său de a-și apăra, cu orice mijloace, cuvîntul scris, mai ales cînd, în ceea ce-l privește, îl consideră definitiv săpat în piatra timpului. M-au surprins însă amploarea disproporționată și vehemența feroce în fața unor interpretări scenice destinate nu învățămîntului primar sau secundar, adică prezentării textului de bibliografie în scopuri didactice, ci unei întîlniri profesionale, urmată de o dezbatere asupra spectacolelor prezentate, dezbatere la care prezența activă a dramaturgului Paul Everac ar fi fost, poate, utilă. Mă îndoiesc că într-o astfel de reuniune profesională și-ar fi avut locul o lectură școlară a piesei lui Caragiale Conu Leonida față cu reacțiunea, cunoscută pe dinafară, bănuiesc, de majoritatea celor prezenți. În schimb, eforturile de a găsi noi expresii scenice unor texte clasice au ce căuta aici, unde intră nu numai în competiție, dar și în discuție, cu atît mai mult cu cît textul caragialian nu a fost clintit cu o literă. Eseul regizoral (sintagmă care i-a produs dramaturgului nemulțumire) asta și este, dacă ar fi să nu uităm sensul fundamental al cuvîntului eseu (încercare). Încercările izbutite pot fi validate, cele imperfecte pot fi discutate. Dar cu argumente. Nu biciuirea publică a unor regizori, nu sistemul închizitorial vor instaura "ordine" în teatrul românesc.

Dar ce află "de la gazetă" cititorii celor două reviste culturale prin intermediul dramaturgului Paul Everac? Că spectacolele jucate în "Săptămîna teatrului scurt" de la Oradea sînt, unele din ele, produse scabroase ale prostului gust, ale libertinajului și erotismului, urmărind gîdilarea vulgară a apetitului public etc. Cei care nu au văzut spectacolele își pot imagina tot felul de orori.

Nu am vanitatea de a afirma că am înțeles mai bine decît P. Everac intenția regizorilor și semantica spectacolelor incriminate, dar trebuie să mărturisesc oricum că le-am înțeles altfel. Viziunea colectivului constănțean asupra piesei lui Caragiale nu mi s-a părut dominată de erotism, cum rezultă din traducerea făcută de P. Everac, ci de obsesia politică a lui Leonida, care-și caută argumentele și citatele pînă și pe suprafața plapumei, împrimată toată cu colaje din gazete, o inspirată, după părerea mea, sugestie scenografică. Cît privește "avînturile amoroase" al Efimiței, ele oferă nu o imagine a erotismului, ci o parodie, o față ridicolă, caricaturală a ceea ce unii obișnuiesc să numească erotism. De aceea ne și provoacă rîsul. De la afirmația că "din tema piesei n-a mai rămas mare lucru" pînă la imaginea reală e un spațiu care ar trebui umplut cu bună credință și cu, firește, simțul umorului. Textul lui Caragiale nu a fost "operat" în nici un fel, cum se insinuează, iar imaginea personajului "întru totul conservator în viață", "luat de valul unui radicalism ideologic supt din gazeta de seară și transformat în inițiere politică a placidei sale soațe" (P.E.) există, cu mențiunea că nici la Caragiale, nici în spectacolul constănțean "soața" nu e placidă, ci avidă de informații. Dar în "placiditatea" Efimiței să fi stat "ideologia" piesei a cărei "blocare" (e vorba de ideologie) o deplînge P.Everac? Caragiale - și aici toată lumea pare să fie de acord - a ironizat în Conu Leonida... formele grotești, caricaturale pe care le ia, în imaginația unui cuplu de pensionari, raportul dintre "revoluție" și "reacțiune". Sensurile piesei nu au fost reduse, diminuate, tocite, distorsionate, ci, în anumite locuri, subliniate prin scenografie și prin jocul actorilor. P.Everac,

*) "Săptămîna teatrului scurt", Oradea, dec. 1984

vizionare locală, alcătuită doar din activiști superiori din aparatul de propagandă local al comitetului județean al p.c.r., care rîseseră cu gura pînă la urechi atunci cînd avizaseră spectacolul, arătau la fel de grav, deși parcă nu ei primiseră laude pentru succesul de la Oradea.

După spectacol, comisia de revizionare a invitat la discuții numai activul superior, pe regizorul artistic și pe mine din partea teatrului, în calitatea ce o dețineam de secretar literar, întrucît, din motive obiective sau tactice, directorul teatrului era absent. Iată-mă așadar, alături de regizorul artistic, unicul martor și inculpat. Căci după ce regizorul fusese pus să-și expună concepția, am început să fiu sever interogat despre atitudinea teatrului și îndrăzneala de a fi promovat un asemenea spectacol. Se spunea că ne distrugem clasicii, unul începuse să ne citească paranteza prin care Caragiale își expunea propunerea sa pentru decor, deoarece spectacolul avea drept cadru scenografic doar un pat conjugal acoperit de o pătură alcătuită de tăieturi din ziarele care tulburaseră mintea eroului...

Regizorul era tînăr și se încerca, cu blîndețe, să i se explice că n-are voie ca, prin idei noi, să încalce un text clasic cu idei novatoare - care de fapt nu încălcau cu nimic nici textul și nici valoarea lui estetică și ideatică-.

Dar teatrul era atacat cu o vehemență înfocată, fiind acuzat de lipsă de competență, de grave greșeli politice (?!?), de ultraglere a fondului nostru clasic, și așa sărac, iar cei mai aprigi erau cei care-l aprobaseră cu mare entuziasm. Ni s-a interzis reprezentarea, ni s-a retras premiul acordat de un juriu format numai din specialiști vestiți, iar subsemnatului nu i s-a iertat îndrăzneala de a rămîne consecvent opiniei inițiale și de a angaja discuții aprinse în acest sens, reducîndu-i-se notarea de specialitate la cursuri, unde am fost nevoit să-mi susțin singur și fără asistență examenele în ziua următoare.

Întîmplător, seara, la reîntoarcerea în București, m-am întîlnit cu unul din membrii comisiei de supervizare, cu care mă cunoșteam din vremuri mai vechi.

– Bine, dragul meu, chiar pînă acolo ne desconsiderați, încît veniți la Constanța să ne citiți din paranteze cum își vede autorul scenografia?

– Cum se cunoaște că nu știi cum trebuie să te comporți, cînd primești o sarcină de sus de tot!

...Am mai fost nu de puține ori admonestat pentru propunerea și intrarea în repetiție ale unor texte originale insuficient judecate. Am primit dispoziții de destituire - anulate apoi - sau propuneri de a-mi cere demisia pentru că nu pătrundeam în profunzime sensurile politice.

Dar supervizionarea la Conu Leonida față cu reacțiunea rămîne una dintre amintirile cele mai triste...

Era în anul 1985. Ianuarie.

NOTA REDACȚIEI; Din comisia centrală făceau parte celebrul Mihai DULEA, de la C.C. al P.C.R., prof. univ. Ion Dodu BĂLAN, Gigi TRIF și Valeriu RÂPEANU.

ROMEO PROFIT

doctor în istoria și teoria teatrului

V E H E M E N T

care se exercită din cînd în cînd în meseria de regizor - e drept, pe lucrări dramatice proprii -, ar putea propune o variantă regizorală personală, dar de unde pretenția de a fi unicul deținător al sensului "ideologic"?

Îmi amintesc că la o ediție anterioară a "Săptămînii teatrului scurt" a fost prezentat un spectacol cu drame de Paul Everac. Piesele erau tratate regizoral într-un mod cît se poate de straniu: interpreții dădeau, o dată cu replica, și cîte un pumn partenerului; totodată, pe măsură ce avansau în acțiune, actorii abandonau cîte un element vestimentar, pînă cînd rămîneau aproape goi, bărbații în chiloți, iar femeile în maieuri de corp. Cît despre gesturile și sugestiile "erotice" - în sensul condamnat azi de P.E. - ele abundau. Drama devenea, probabil fără voia regizorului, comedie grotescă, iar publicul din sală se amuza copios și zgomotos. Nu-mi amintesc ca Paul Everac să fi acuzat spectacolul - intitulat Streeptease pe ring și jucat de teatrul din Pitești - de vulgaritate, erotomanie sau, să zicem, pugilatomanie. Criticul Paul Everac nu s-a pronunțat asupra eseului scenic al regizorului care blocase "ideologia" pieselor dramaturgului Paul Everac. De ce? Probabil fiindcă spectacolul i-a plăcut. Sau fiindcă regizorul spectacolului era însuși Paul Everac.

Revenim însă la problema interpretării operei literare. Poate decide cineva care este intenția exactă și sensul unic al operei? Se pot emite decrete în această direcție? Citez din Mihai Ralea cîteva considerații cu care nu pot să nu fiu de acord: "Orice operă cuprinde, mai mult ori mai puțin, o intenție centrală și o mulțime de sensuri inconștiente, de virtualități nepotențate, dar gata de realizare, poartă cu ea, înăbușite ori exprimate numai pe jumătate, atîtea sensuri care vin din subconștientul artistului, neprecizate și pentru el. "O operă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei. Ea cuprinde fără voia lui posibilități de asociații, de sugestii, excitări mentale, altele și mult mai multe decît cele pe care le-a indicat el." (subl. autorului) Și mai departe: "Dacă opera de artă n-ar cuprinde decît o singură idee, o singură intenție, ea ar muri repede, adică odată cu dispariția autorului, care ar îngropa cu el și concepția sa. Din contra, o creațiune e cu atît mai viabilă cu cît aduce mai multe subsoluri, mai multe virtualități inconștiente, mai multe voințe secundare, altele decît aceea unică a înfăptuitorului și, pînă la un punct, opuse acesteia." (s.a.) Și, în sfîrșit: "...e mare un creator care oferă cît mai multe interpretări posibile..." (Mihai Ralea, Scrieri din trecut. ESPLA, 1957, pp. 128, 130)

Am intervenit aici nu pentru a arăta inutilitatea discuțiilor, ci, dimpotrivă, pentru a le sublinia necesitatea. Dar una e să discutăm și alta e să respingem din pornire orice propunere artistică neconformă cu ceea ce știm (sau credem a ști) că reprezintă intenția autorului ori sensul operei. Exclusivismul, impunerea unui singur punct de vedere echivalează cu un atac perfid la adresa democrației culturii.

Notă. Articolul de față a fost propus la începutul anului 1985 "României literare" și "Contemporanului", comunicîndu-mi-se de către ambele redacții că "s-a hotărît" (subînțeles: "de sus") încetarea discuției în presă. Pentru a afla că, în urma campaniei declanșate (tot în presă!) de domnul Paul Everac, o comisie în frunte cu Mihai Dulea, adjunct de șef de secție la C.C. al P.C.R., s-a deplasat la Constanța și, finalmente, a interzis spectacolul Conu Leonida față cu reacțiunea al regizorului Dominic Dembinski.

DUMITRU SOLOMON

CRONICA

STORY DESPRE CRIME ȘI PUTERE

Macbeth de **William Shakespeare** • Teatrul dramatic din Constanța • Data premierei: 29 iunie, 1990 • Traducere: Ion Vinea • Regia: Andrei Mihalache • Scenografia: Ion Titoiu • Distribuția: Virgil Andriescu (Macbeth), Nina Udrescu (Lady Macbeth), Lică Gherghilescu (Ross), Liviu Manolache (Lennox), Eugen Mazilu (Macduff), Vasile Cojocaru (Malcolm), Titus Gurgulescu (Banquo), Diana Cheregi (Hecatte), Carmen Enea (O vrăjitoare), Gabriela Bellu (-debut constănțean - O vrăjitoare, Doamna de onoare), Constantin Duicu (Seyton, Ucigașul I), Emil Sassu (Vraciul, Ucigașul II), Emil Birlădeanu (Portarul, Ucigașul III), Longhin Mărtoiu (Duncan). În alte roluri: Adrian Ancuța, Gheorghe Vlad, Marius Zaharia, Mihai Vitizov, Romeo Pintea • Ilustrația muzicală: Ovidiu Cosac • Scene de luptă: Eugen Mazilu.

Includerea pe afișul Teatrului din Constanța a unei piese de Shakespeare e de natură să atragă în mod special atenția. Cu atît mai mult cu cît, fiind vorba de **Macbeth**, raportarea temei puterii, conținută în acest text, la evenimentele în care ne simțim atît de implicați, în vremea din urmă, se face de la sine. Selecția își găsește chiar aici una dintre motivațiile prime, o alta reprezentînd-o dorința înfățișării, la 40 de ani de existență a Teatrului dramatic din Constanța, a unui "spectacol- test" al maturității artistice.

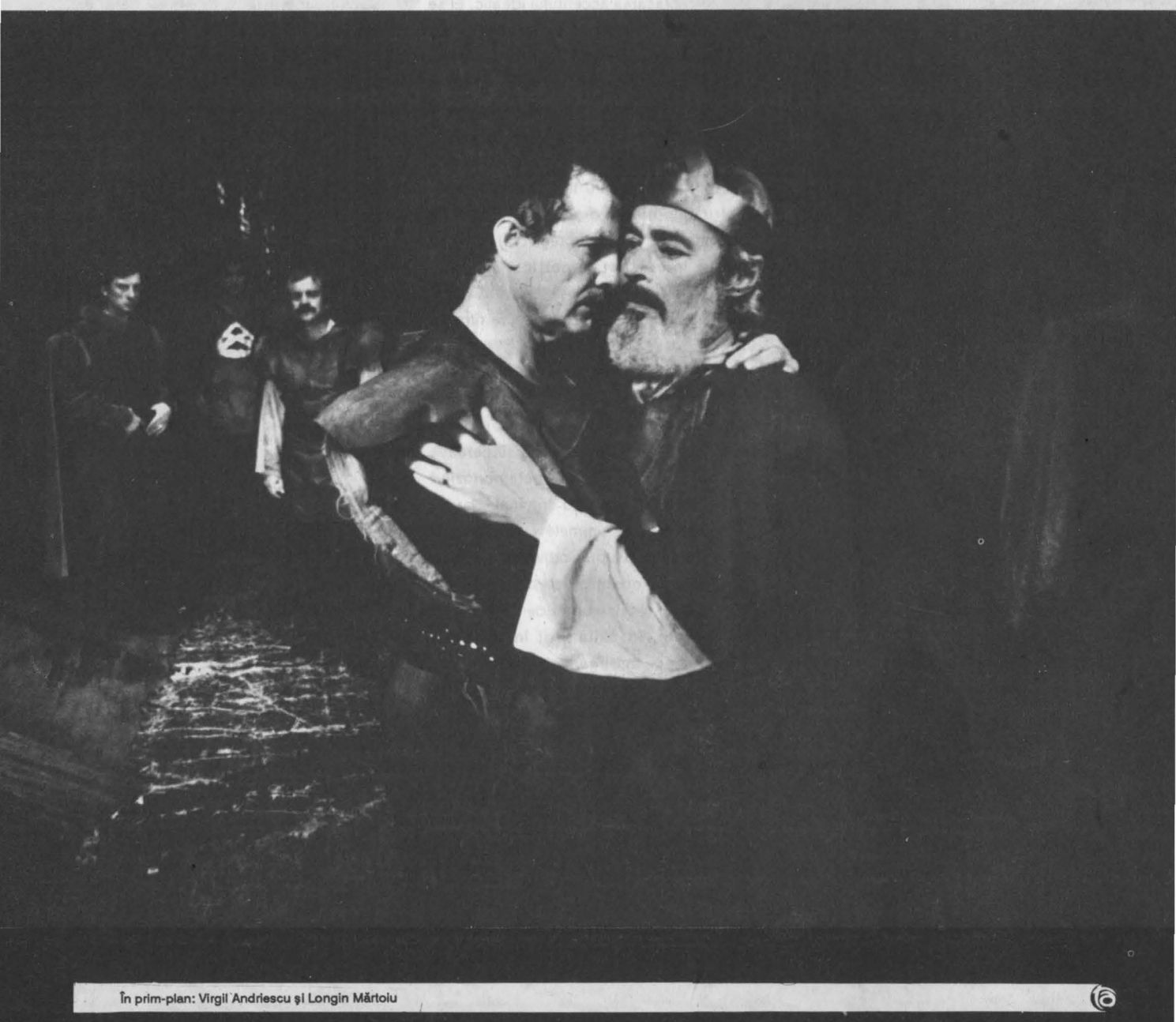
Regizorul Andrei Mihalache e unul dintre regizorii (încă) tineri, stăpîn pe meserie, gata să încerce mereu ceva nou, vădind în montările de pînă acum inventivitate, inteligență, măsură, dar și o fluctuantă indecizie în plasarea accentului ideatic. El se socotește îndreptățit să abordeze un text de o atare complexitate după ce a montat mult și divers, de la tragedie antică și dramă modernă la comedie, musical și (chiar) spectacol de revistă. Premiera shakespeareană pe care ne-o oferă nu este însă, din păcate, întru totul reprezentativă pentru talentul și disponibilitățile sale creatoare (reale). Gîndul regizoral inițial se anunța interesant, ambițios, incitant. Finalizarea scenică se dovedește însă a fi pripită, pe alocuri cu poticneli (de ritm) și surprinzătoare compromisuri. Ce-i drept, el intuiește esența acestui macbethian "amor fati" închis în propriile-i limite, lupta pentru putere care nu cunoaște limite morale, asociindu-și crima, delațiunea, sîngeroasa suprimare a adversarului, metamorfozînd cuplul în bicefal monstru criminal. Dar nu urmărește pînă la ultimele consecințe și efectele puterii asupra individului, putere care distruge, odată cu piedicile ce i se ivesc în cale, și orice urmă de omenesc și sensibilitate, în ceilalți și în cel ce o dorește, căci mărirea și prăbușirea se însoțesc în **Macbeth** cu dezvăluirea tenebrelor sufletești, a ambițiilor devastatoare, alăturînd delirul grandorii de manifestările schizofrenice și de paranoia. Totodată, avînd ca sursă de inspirație cronica lui Holinshed și diverse izvoare medievale, nelipsind nici alte interpolări (în scena vrăjitoarelor), piesa proiectează conflictul tragic pe un fundal bogat în fantasme și năluciri obsesive. Transpunînd-o scenic, regizorul urma să dea coerență unei idei care să structureze întreaga sa viziune asupra lumii și problematicii cuprinse în text. Experimentatul Andrei Mihalache cade însă, de această dată, în greșeala aglomerării excesive a semnelor, în ciuda (?) reducțiilor de scene și chiar de personaje. El se lasă sedus, precum Ion Sava altădată, mai cu seamă de patosul instinctual al confruntării, de patina fantasticului medieval, folosind (ce-i drept, doar în cazul figurării coșmarului și nălucirilor) măști și o ritmică incantatorie. Dar, spre deosebire de ilustrul său înaintaș, expresionismul are, la el, o tentă barocă, iar plastica teatrală e lipsită de strălucire. Și de fior. Componenta psihologică se încearcă a fi detaliată, dar, mai mult... intenționat, fiindcă actorii joacă (în marea lor majoritate) exterior, cu mijloace erodate de manierism. În sfîrșit, negrul masiv al decorului, lumina folosită cu zgîrcenie pentru a spori efectul de tenebră mi se pare o formulă cel puțin copilărească de a "înscena" o tragedie. Poate greșesc, dar cred că tensiunea tragică are nevoie, mai ales, de un spațiu aerat în care să se desfășoare, semnul teatral devenind abia așa pregnant și sugestiv. Or, iconica scenică propusă de scenograful Ion Titoiu păcătuiește, și ea, prin înghesuirea - într-un perimetru scenic și așa restîns - a numeroase și sufocante practicabile, pasarele, ogive etc, învăluite (la propriu) în numeroase fîșii, văluri care degradează imaginea și împiedică, nu o dată, vocile să se audă puternic și curat. Așa încît interpreții au de înfruntat o veritabilă cursă cu obstacole bucurîndu-ne, în final, că-i regăsim teferi și întregi.

Poate că, peste ani, rememorînd această etapă din cariera lor, actorii

constănțeni și protagonistul spectacolului, Virgil Andriescu - acum la Teatrul Odeon din Capitală - vor prețui această montare ca pe o **speranță** de palmares. Deocamdată putem vorbi despre unele încercări izbutite de portretizare, avînd substanță ideatică: există doi protagoniști, buni profesioniști, stăpîni pe mijloacele de expresie, dar aici nu întotdeauna încrezători în miza rolului ca stimul al reflecției și compoziției rafinate. De aceea mi-e greu să cred că acest Macbeth a devenit pentru Virgil Andriescu, spre exemplu, rolul vieții sale, deși nu e nici o îndoială că l-a lucrat cu seriozitate și răbdare. El a urmat, probabil, cu fidelitate sugestiile regizorului, compunînd un personaj crud, visceral, folosind versul ca suport al acțiunii. Ceea ce rămîne (deocamdată) neacoperit este acel fior al ambiguității și îndoielii, jocul umbrelor interioare sugerate dar mai puțin trăite Actriță cu bogate resurse creatoare, Nina Udrescu încearcă să dea teribilei, sîngeroasei Lady Macbeth un duct interpretativ distinct, dar prea adesea eforturile ei sînt diminuate de voalurile foșnitoare în spatele cărora e nevoită să evolueze, sau de plasarea în unghiuri și planuri secunde, mai degrabă pline de zgomot decît de sens. Dincolo de neîmpliniri, spectacolul constănțean afirmă, totuși, ceva important. Și anume: o trupă aptă, grație actorilor pe care îi are, de a susține, de aici înainte, un demers artistic oricît de pretențios, de original.

CARMEN TUDORA

foto: dorin stanciu



În prim-plan: Virgil Andriescu și Longin Mărtoiu

VIAȚA - O FOARTE TRISTĂ BUFONADĂ

AȘA CUM MĂ VREI TU de Luigi Pirandello • Teatrul de Stat din Sibiu • Data premierei: 10 iunie 1990 • Regia: Cristina Iovițâ • Scenografia: Mugur Pascu • Distribuția: Raluca Penu (Necunoscuta), Nae Floca (Carl Salter), Dana Taloș (Greta), Virgil Flonda (Bruno Pleri), Mihai Bica (Boffi), Maria Junghietu (Lena), Ion Buleandră (Salomio), Geraldina Basarab (Ines Masperi), Gabi Neagu (Barbara), Kitty Stroescu (Dementa), Călin Deac (Un doctor, Un portar). În alte roluri: Ben Dumitrescu, Constantin Stănescu, Anișoara Popa, Doina Popescu, Alexandru Popa, Dana Lăzărescu Popa.

Într-o scrisoare autobiografică din 1924, Luigi Pirandello se confesa astfel: "Eu cred că viața e o foarte tristă bufonadă, deoarece simțim în noi - fără să putem ști nici cum, nici de ce, nici de unde - nevoia de a ne amăgi mereu pe noi înșine, prin crearea spontană a unei realități (cîte una pentru fiecare și niciodată aceeași pentru toți), care se dezvăluie, rînd pe rînd, zadarnică și iluzorie. Cine a înțeles jocul nu mai reușește să se amăgească; dar cine nu mai reușește să se amăgească, nu mai poate să aibă nici gustul și nici plăcerea de a trăi. Așa e. Arta mea e plină de compătimire pentru toți aceia care se amăgesc; dar această compătimire nu poate să nu fie însoțită de cumplita derîdere a destinului, care-l osîndește pe om la amăgire. Iată, pe scurt, motivul amărăciunii artei și vieții mele".

Piesa **Așa cum mă vrei tu**, montată pentru prima oară la Milano, în 1930, nu se abate de la această complexă comunicare a raționamentelor dramaturgului. Și aici Pirandello abstrage entități contradictorii pe care le obligă să se privească trăind în marasm moral, simulînd sau iluzionîndu-se că există și, de fapt, nefiind decît așa cum par a fi în conștiința celorlalți, așa cum îi vor alții.

NECUNOSCUTA din acest text - victimă a ocupanților nemți în prima conflagrație mondială - revine în Italia în urma demersurilor bărbatului ei. Încrezătoare în șansa răscumpărării morale prin iubire, femeia se pregătește să pornească de la zero cu o dorință presantă de regenerare sufletească după răstimpul în care "schimbase", la Berlin, condiția de prostituată cu aceea de întreținută a unui renumit, bătrîn și desfrînat scriitor. Numai că, descoperă ea, mobilul acestei miraculoase regăsiri e unul meschin material: actul de proprietate în folosul soțului face necesară prezența ei, dînd tandru-iertătoarei primiri un subtext mizer. Jocul larg al incertitudinilor, al supozițiilor e accentuat de jocul intereselor. Soțul e versatil, ezitant, rudele insinuează că nou-venita e o impostoare, și ea le amplifică îndoiala cu bună-știință pentru că redresarea e o amăgire pe care o refuză în favoarea vechiului stil de viață și, nu mai puțin, în favoarea unei handicapate, considerată a fi adevărata stăpînă a domeniului.

Dedublarea, echivocul, instabilitatea oricărei optici, oricărei atitudini dau nota dominantă a spectacolului de la Sibiu - premieră pe țară -, în care Cristina Iovițâ și-a asumat opțiunea repertorială și regia, oferind publicului un lăudabil act cultural. Cu puține excepții, ambiguitatea definește individualități și comportamente scenice, autoiluzionarea prin declarații impudic de sincere sau de nesincere accentuînd imposibilitatea realizării unui acord între gînd și faptă, între necesitate și adevăr. Regizoarea a mers pe metoda "înscenare în înscenare" pînă la formula cea mai convențională, după părerea sa: opera. O versiune a "Traviatei", combinată cu o prelucrare a muzicii de circ, ajută două genuri ireconciliabile să funcționeze

Virgil Flonda, Raluca Penu și Mihai Bica

împreună, exprimînd interferența ficțiunii cu viața și, mai ales, imixtiunea fictivului în real. Se lucrează, în acest scop, pe tot ce înseamnă angrenaj teatral, înlesnindu-se deschiderea cutiei italiene spre sală, magia sunetelor, efectul al cărui mecanism nu se vede sau manevra făcută la vedere. Decorul - gîndit să sporească starea de confuzie, dubiul, incertitudinile și vagul prin trepte, arcade, zone cu luminozitate intermediară - aduce un semn vizual rezolvat tîrziu, după spusele scenografului Mugur Pascu, dată fiind dificultatea tehnică și de expresivitate corporală pe care o presupune: o imensă oglindă. E astfel accentuată posibilitatea de a te pierde și de a te regăsi în această suprafață reflectantă, în care dacă ai curajul să te privești trebuie să îl ai și pe acela să te recunoști. Costumele, combinînd deghizamentul unei petreceri cu măști și linia elegantă prin simplitate, denotă aceeași superioară pătrundere în bizarul univers investigat.

Tot astfel evoluează actorii. Raluca Penu (Necunoscuta) face treceri bine controlate de la capriciile întreținutei la făptura disperată ce elimină minciuna cu hotărîre demnă, aureolată de o lumină spirituală care, decupînd-o din penumbre, ne face să înțelegem ființa omenească în nealterata ei fibră morală. Virgil Flonda se angajează profund și matur într-un rol ofertant și solicitant totodată. Duplicitatea lui Bruno Pieri capătă, într-o inteligentă citire a partiturii, concentrări și diluări abil întreținute. Devierile obsesive din pragul senilității ale scriitorului Salter sînt expresiv figurate de Nae Floca, iar Dana Taloș (fiica literatului) sugerează, prin ținută și mișcări feline, lascivitate și pasiuni bolnave. Enigmaticul Boffi, cu năzuința lui de a repune adevărul în drepturi, e o prezență relevantă prin distincția, timbrul vocal și înzestrarea pentru scenă de care ne convinge Mihai Bica. Se detașează din grupul Casei Pieri - bine marcat de Ion Buleandră, Geraldina Basarab, Gabi Neagu - Maria Junghietu (mătușa Lena), una dintre veritabilele interprete ale teatrului nostru, capabilă să susțină memorabil un rol, indiferent de factura sau de ponderea lui, și Kitty Stroescu, apariție coșmarescă a psihopatei, atent studiată în datul fizic și în manifestările anomaliei.

Dincolo de reușita creației, colectivul artistic se impune și printr-o admirabilă solidaritate care funcționează în momentul deocamdată dificil - cum am mai avut prilejul să o spun - pentru teatrul din Sibiu.

JULIETA ȚINTEA

ÎNTRE FARSĂ ȘI DRAMĂ

Lipsit practic de sediu (de cînd dărîmarea zonei Văcărești- Dudești a transformat drumul spre sala Barașeum într-o călătorie plină de aventuri palpitante), obligat să joace "în deplasare" (într-o vreme la Teatrul de Comedie, mai de curînd la sala Majestic), cu o trupă în care majoritatea componenților își învață rolul pe dinafară, mecanic, ca pe o poezie în limba chineză, Teatrul Evreiesc de Stat face eforturi - cîteodată eroice, cîteodată jalnice, dar întotdeauna mișcătoare - de a supraviețui dispariției propriei sale rațiuni de existență: un public avizat (la ora actuală cam 90% din spectatori recurg la serviciile traducerii simultane la cască). În asemenea condiții, judecarea spectacolelor de-aici devine o operațiune destul de gingașă; singură, amintirea unor nu chiar atît de vechi montări realizate de regizori buni cu texte serioase (adică tot bune) te face să-ți măsori mult mai atent pornirea spre compasiune și să te întrebi, de pildă:

MĂTUȘA LUI CHARLEY - FARSĂ ORI DRAMĂ?

MĂTUȘA LUI CHARLEY de William Brandon Thomas. • Traducere și adaptare: Emanuel Mihail. • Data premierei: 21 august 1990. • Regia: Cornel Todea. • Scenografia: Dumitru Georgescu. • Distribuția: Mihai Dobre (Sir Francis Chesney), Nicolae Călugărița (Stephan Spettigue), Geo Dobre (Jack Chesney), Marian Stan (Charley Wykeham), Constantin Cotimanis (Francourt Babberley), Mihai Cibu (Brasset), Eugenia Balaure (Donna Lucia d'Alvadores), Ioana Crăciun (Anny), Miriam Roxana Ionescu (Kitty), Izabella Bitay (Elia).

Datorită informațiilor minime, dar suficiente din programul de sală, ar trebui să nu mai subziste nici un dubiu: singura piesă scrisă de (ori singura piesă pe care a scris-o singur - aici nu e prea clar) actorul britanic William Brandon Thomas, **Mătușa lui Charley sau Mic dejun (englezesc) pentru 8 îndrăgostiți** (traducere și adaptare, Emanuel Mihail) e, indubitabil, o farsă. Ea ne sună chiar destul de cunoscut pentru că seamănă bine (în rău, dar seamănă) cu farsele lui Arthur Wing Pinero, contemporanul victorian al autorului. Are mai puțin spirit decît acelea, dar are aceleași qui-pro-quo-uri amuzante, aceeași vioiciune și dinamism în desfășurarea acțiunii, aceleași personaje-tip: tînărul lord moderat vicios, tînăra lady nerăbdătoare să se mărite, tatăl care nu pricepe niciodată nimic dar vorbește tot timpul, valetul care pricepe totdeauna totul dar tace așijderea etc. Pînă aici e limpede: avem de-a face cu o farsă. Drama începe din momentul în care o astfel de compunere nu e tratată scenic așa cum a fost scrisă: "în joacă", alert, nonșalant, "spumos" cum se zice; din momentul în care, în decorul verosimil dar fără personalitate al lui Dumitru Georgescu, actorii sînt îndrumați de regizorul Cornel Todea spre un joc apăsat, îngroșat, cu tot felul de "poante" (printre care și actualizări politice de genul "noi de-aicea nu plecăm" etc.) menite a-l convinge și pe cel din urmă necredincios că e cazul să se țină cu mîinile de burtă de rîs.

Foto: Ovidiu Mihai Huiban

Miriam Roxana Ionescu

Foto: Ovidiu Mihai Huiban

Ioana Crăciun

CASTELANA - O (MELO)DRAMĂ PURĂ

CASTELANA de Lea Goldberg. • Traducerea în idiș: I.Kara. • Data premierei: 22 august 1990. • Regia: Ludmila Szekely Anton. • Scenografia: Constantin Russu. • Distribuția: Rudy Rosenfeld (Michael Sand), Lucia Maier (Dr. Dora Ringel), Cornel Clupercescu (Zabrodski), Maia Morgenstern (Lena).

Lucrările dramatice nu abundă nici în creația Leei Goldberg, subtilă și sensibilă poetă de limbă ebraică, originară din Lituania. Castelana (traducere în idiș de I. Kara) confirmă structura predominant lirică a operei scriitoarei nu atît prin fabulă (în anul 1947, în castelul unui nobil polonez scăpătat, doi cetățeni israelieni descoperă întîmplător o tînără evreică pe care fostul stăpîn - și actual paznic - al castelului o ține ascunsă, din dragoste, fără a-i fi spus că războiul s-a terminat), și poate nici chiar prin dialoguri, cît printr-o inefabilă "atmosferă": teamă strivitoare, iubire tristă și umilă, speranță fierbinte, disperare demnă, fiorul imposibilului care într-o clipă dementă și otrăvitoare îți pare posibil - toate aceste mișcări sufletești, și altele încă, plutesc nelămurit în jurul unei acțiuni simple, aproape liniare; nu și previzibilă.

Regizoarea Ludmila Szekely Anton a intuit cu finețe lipsa de **parti pris** a autoarei în conturarea caracterelor și în dezvoltarea tramei, lăsînd, prin urmare, povestea să se desfășoare scenic fluent și bine ritmat, fără a interveni vizibil, dar și fără a scăpa din mînă evoluția ei. Personajele sînt decupate net, iar aerul puțin didacticist al finalului e atenuat prin efecte inspirate de muzică și ecleraj. Scenografia lui Constantin Russu este oarecum apăsătoare, dar dă impresia că îi ajută pe actori să "intre în pielea personajelor" - și asta e important. Și, astfel, actori altminteri stimabili, precum Eugenia Balaure și Mihai Dobre, Miriam Roxana Ionescu și Nicolae Călugărița, Ioana Crăciun și Geo Dobre ajung să ne întristeze inutil prin eforturile pe care le fac (tot inutil) de a ne distra. Singurul căruia îi reușește cu succes acțiunea ilariantă e Constantin Cotimanis (în rolul... titular), și pentru că beneficiază de partitura cea mai suculentă, dar și pentru că apariția sa în travesti e de un absurd atît de frapant încît devine pur și simplu veselă și înveselitoare; nu poți face altceva decît să rîzi. Și cam asta-i tot. În plus, spectacolul e jucat în limba română, ceea ce te îndeamnă, din nou, să meditezi la dilema propusă la început.

Din fericire, lucrurile nu stau la fel cu

Maia Morgenstern

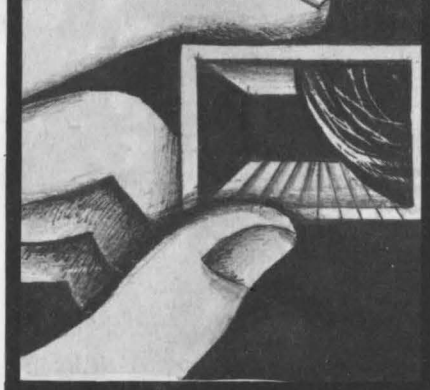
Foto: Ovidiu Mihai Huiban

Rolul cel mai pregnant, cel al prizonierei-castelane, i-a revenit Maiei Morgenstern, care joacă în forță, cu o dăruire ce uneori se transformă însă în risipă: de efecte vocale și mimice, de gesturi, de "trăiri". Altminteri, actrița ne convinge încă o dată de foarte specialul ei talent. Și dă replica elegant, concentrat, sobru, Cornel Ciupercescu, un castelan ambiguu și descurajat. În armonios duet: Rudy Rosenfeld, întrupînd cu măsură și naturalețe un bibliotecar iubitor de cărți și iertător de oameni, și Lucia Maier, interpretînd - cu un aplomb prin care se străvede, inteligent sugerată, o duritate crudă - o doctoriță convinsă că știe mai bine decît cei din jur ce este, pentru ei, fericirea. Un spectacol echilibrat și limpede.

Cele două montări ale Teatrului Evreiesc de Stat, "lansate" în toiul verii, demonstrează că acest teatru nu se dă bătut; nu alege el neapărat cele mai bune arme (poate că o discuție mai amplă în acest sens n-ar strica deloc), dar se luptă. N-ar trebui să și cîștige?

ALICE GEORGESCU

TEATRUL NAȚIONAL TÎRGU MUREȘ și HOSTAGE PRODUCTIONS LONDON **organizează**
CONCURSUL DE DRAMATURGIE TÎNĂRĂ ROMÂNEASCĂ EDIȚIA 1991 **Valoarea totală a premiilor:1.000 $ (SUA) Data încheierii concursului: 01 IULIE 1991 Poate participa orice cetățean român sub 40 de ani, care a domiciliat în România, cel puțin 18 luni, între 01 ianuarie 1989 și 31 decembrie 1990. TEATRUL NAȚIONAL TÎRGU MUREȘ ȘI HOSTAGE PRODUCTIONS LONDON se obligă prin contract să monteze în anul 1992, atît la Tîrgu-Mureș cît și la Londra, lucrarea dramatică premiată cu Premiul I, respectînd toate drepturile legale ale autorului. Direcția de scenă a ambelor premiere va fi asigurată de regizori britanici. Pentru obținerea formularului de înscriere și a regulamentului de concurs, cel interesați se vor adresa în scris la: TEATRUL NAȚIONAL TÎRGU MUREȘ 4300 TÎRGU MUREȘ, CĂSUȚA POȘTALĂ 102 PENTRU CONCURSUL DE DRAMATURGIE TÎNĂRĂ ROMÂNEASCĂ EDIȚIA 1991**
TEATRUL NAȚIONAL TÎRGU MUREȘ ȘI HOSTAGE PRODUCTIONS LONDON
DORESC SĂ ÎMPARTĂ SUCCESUL INTERNAȚIONAL CU DUMNEAVOASTRĂ!



TELEVIZIUNEA ÎN VIZITĂ LA TELEVIZIUNE SAU APĂSAȚI PE ACCELERATOR!

TRANSMITEM ÎN DIRECT de Tudor Popescu • Teatrul TV • Data emisiunii: 6 august 1990 • Regia: Silviu Jicman • Scenografia: Stelian Anton • Distribuția: Șerban Ionescu (Bucur); Emilia Popescu (Aura); Dorel Vișan (Goran); Rodica Mandache (Miluța); Virginia Mirea (Silia); Magda Catone (Nina); Valentin Uritescu (Bițan); Valentin Teodosiu (Niță).

Cel puțin teoretic, teatrul la televiziune are astăzi toate posibilitățile. Acum putem vedea (sau revedea) în sfîrșit piese străine, acum se preiau spectacole (mai mult sau mai puțin reprezentative) din patrimoniul, mai vechi ori mai nou, al teatrelor. Și, pînă la apariția piesei românești de televiziune, iată, își face loc piesa românească contemporană, pînă mai ieri condamnată la sertar. Este cazul acestei atît de îndelung chinuite satire a lui Tudor Popescu, **Transmitem în direct**, text pentru care, alături de **Șarpele monetar**, s-au bătut ani în șir secretariatele literare și regizorii din toată țara. Zadarnic. Într-un fel, nu știu dacă nu cumva i-a priit (textului, firește, nu autorului) această întîrziere, fiindcă, la urma urmelor, e o șansă ca o satiră la adresa televiziunii ceaușiste să aibă premiera tocmai la televiziune.

Redacția de specialitate luptă deci împotriva unei prejudecăți care tinde să se instaleze mai peste tot, și anume aceea că dramaturgia românească direcționată critic - social și politic - de pînă ieri și-ar fi pierdut valabilitatea prin dispariția mobilului imediat. Așa că, pînă la apariția unui teatru critic la adresa prezentului, ar fi mai "profitabil" să ne despărțim de trecut prin eludare, fiindcă de el sîntem "sătui". Comedia lui Tudor Popescu nu e în mod obligatoriu o capodoperă, dar e o piesă bine scrisă, pe cît de curajoasă atunci pe atît de reprezentativă acum: în noua lectură pe micul ecran mi s-a părut la fel de armonios construită, de ascuțit critică, o adevărată radiografie, nu doar a procedeelor de mistificare a realității prin mass- media, ci și a alienării produse de aceste procedee. Ceea ce știe foarte bine să construiască acest autor de best-sellere teatrale este echilibrul între situația scenică supusă dezvăluirii și tipologiile umane care concură - din varii motivații interioare - la a face să meargă această mașinărie scrîșnită, îmbătrînită și invalidă de sens, dar nu mai puțin infernală. Și nu cred că-i puțin lucru.

Din punctul de vedere al interpretării, oferta spectacolului e generoasă, adunînd laolaltă capete de afiș care dau greutate întregului, lucrează cu credință și vădită plăcere, impunînd credibil și cu aplomb propriile personaje. Șerban Ionescu, în rolul central, al tînărului inventator supus supliciului de a-și pierde propria identitate pentru a deveni conform și exemplar (ah, dorul hain după "tezele de la Mangalia", vă mai amintiți?), pare a nu avea foarte mult de muncit aici. În realitate, actorul face încă o dată proba profesionalității sale reale, adîncind o dramă pusă pe celălalt talger al balanței, față de infernul grotesc al agresorilor lui. Forța sa conținută și gradarea treptată a tensiunii care-l transformă din om firesc în robot, din robot în ființă revoltată, sînt evidente, lipsind orice artificiu. E secondat de doi mari actori comici, Dorel Vișan, în rolul șefului, a cărui versatilitate agresivă e dublată, prin interpret, de o spaimă conținută față de "cei de la TV", și de o suculentă dorință de a se pune pe sine în prim plan (ca personaj, bineînțeles). Și Valentin Uritescu în rolul reporterului, rol pe care îl împlinește cu vivacitatea sa binecunoscută, subliniind suprapunerea, pînă la confuzie, dintre normal și normă, dintre realitate și contrafacerea ei, ca într-o a doua natură a falsificatorului.

Foarte inspirată și distribuirea celor patru personaje feminine, Emilia Popescu (logodnica disperată care luptă cu ghearele și cu dinții să fie distribuită de șef în rolul de soție) și rivalele ei, Virginia Mirea (cochetă suburbană, plină de patos și de impulsuri mic-bovarice, actrița dovedindu-și din plin excelenta disponibilitate temperamentală și tehnică) și Magda Catone (fata "cu zestre" în plină vînătoare ridicolă de pretendenți, pe care-i asediază cu promisiunea turmelor, apartamentului, mobilei, ipostază interpretată cu haz generos dar bine dozat de interpretă). O notă distinctă, o chinuită strădanie de a mai păstra și o fărîmă de omenesc în acest delir al prefabricării, aduce Rodica Mandache în rolul umilei și umilitei (de ceilalți și de sine) ziariste "locale".

Necazul e că montarea n-are ritm, primplanurile sînt lungi și explicative, dilatînd situația și speculînd efectul, intrările și ieșirile lasă loc așteptării și ne previn, imaginația tele-scenică a regizorului e puțină, nu uzează mai deloc de montaj, lăsînd totul pe seama actorilor. Pricină pentru care, în întregul său, spectacolul nu capătă deloc strălucire, nu se împlinește, rămînînd oarecum chinuit și frustrant. E aici o nuanță de "sarcină de serviciu" care subminează lăuntric coabitarea dintre ce **se spune** și **cum se întîmplă**, ori, poate, regizorul Silviu Jicman încă nu și-a reintrat cum se cade în mînă. Dacă teatrul de televiziune trebuie să se dezbare cu adevărat, iute și eficient, de ceva, atunci cred că acest ceva e tocmai teatralitate afișată și prelungă, pe care teatrul de pe scîndură a părăsit-o de multă vreme.

M.R.

BEȚIA DE CUVINTE

CARE PE CARE

"Sîrmana limbă românească! (...)
Care cum se scoală astăzi o calcă-n picioare..."
CARAGIALE

Sîntem cu toții de acord, pînă și aceia dintre noi specializați ori înclinați a căuta noduri în papură cu orice preț (activitate destul de remunerativă, se pare), că acum ne bucurăm de mai multă libertate decît "înainte", pe vremea "fostei dictaturi" (pe care unii vorbitori - fără rea intenție, desigur - o diferențiază prin această sintagmă de actuala... ce?). Avem, acum, libertatea de a spune ce gîndim sau ce credem noi că ar trebui să creadă alții că gîndim, de a da glas nemulțumirilor, îndoielilor, bănuielilor sau presupunerilor noastre privitoare la "treburile cetății", la faptele și isprăvile mai-marilor sau mai-micilor ei, la mersul (sau statul) lucrurilor în industrie, comerț, agricultură și cultură, în știință, învățămînt, fotbal și grădinărit. Avem libertatea de a spune toate astea - și multe altele încă - în scris și oral, fără cenzură, fără opreliști, fără teamă (uneori, și fără rușine, dar asta-i altceva), pe stradă (trotuare și carosabil), în piețe, în parcuri, în scuaruri, în reviste și ziare. Și, bineînțeles, la radio și la televiziune. Mai ales la televiziune care, chiar dacă nu mai e ea "liberă", a rămas "română" - adică ospitalieră, generoasă, gata oricînd să primească pe oricine, bun ori rău, sărac ori bogat, deștept ori, vorba lui Creangă, nu tocmai hîtru. Cum are cineva ceva de zis - și ați întîlnit pînă acum, în anul de grație 1990, pe cineva care să nu aibă ceva de zis? -, drept la televiziune se oprește și, har Domnului, nemulțumit nu pleacă de-acolo. Lasă că poate spune ce vrea, dar spune și **cum** vrea, că doar de-aia e libertate și democrație pe care "le-am" cucerit (cu toții și care mai de care, nu-i așa?), ca să vorbească tot omul cum îl taie capul.

Și așa se face că în urechile noastre se revarsă zi de zi valuri după valuri de "revendicări cerute", de "cereri revendicate", de "doleanțe necesitate" și de "necesități dorite". Așa se face că "celebrăm festivități" care uneori "ne prilejuiesc ocazia" (la casele mai bune, "ocazionează prilejul") să "comemorăm amintirea"... nu mai spun a cui întrucît victimele fără de apărare ale acestor deșuchiate cațavenciade sînt, nu-i așa?, "de notorietate publică". Și, iarăși, așa se face că nimeni nu mai **are** greutăți, necazuri, probleme poftim!, că nimeni nu se mai **izbește** sau **clocnește** de așa ceva, ci toată lumea "se confruntă cu...". Atitudine sau măsuri nu se mai iau ori, mă rog, adoptă **față de**, ci numai "vizavi de". Întîmplările ori evenimentele nu se mai **desfășoară** sau petrec, nu, ele doar "se derulează". (Cît despre Istorie... Acum "se rescrie" - a cîta oară? - "adevărata Istorie, așa cum a fost ea". **Cum**, adică? "Vizavi" de acest subiect, măcar pe Tolstoi ar trebui să-l recitească cei interesați...)

Dar nu un inventar al produselor **limbii de tinichea** (cum am denumit această nouă variantă a "limbii de lemn") ne-am propus să întocmim aici. Ar fi mult prea lung, mult prea plictisitor, și, pe urmă, oricum îl auzim în fiecare zi - teribil va fi momentul în care nu îl vom mai **auzi** chiar **ascultîndu-l**! De fapt, să recunoaștem, am și ajuns să nu ne prea mai sinchisim de asemenea "amănunte" și, ca români pățiți, știm că întotdeauna **se poate și mai rău**. În ce mă privește, am ajuns și eu - "și eu sînt român" - la oarecare opacitate acustică față de minunățiile lingvistice debitate la TVR. Nu mă pot însă opri (încă) să tresar la masacrarea gramaticii, înfăptuită de către salariații și invitații numitei instituții de cultură (?) în mod sistematic și în proporție, ca să zic așa, de masă. Dar, cum tresăririle în cauză ar risca să se transforme într-o scuturătură continuă, am hotărît să le dau frîu liber într-o singură împrejurare: rostirile de tipul "omul care l-am văzut". N-a fost o idee prea inspirată - din, să zicem, trei ore de contemplare a emisiunilor în dulcea noastră limbă, reușesc să stau nemișcată în cel mai bun caz douăzeci de minute. În rest... Muncitori, țărani, deputați, miniștri, întreprinzători, infractori, **intelectuali** (și din cei fini, domnilor, nu oarecine!), **studenți** (oratori vajnici altfel, o, **Tempora**... o, Caragiale!), diplomați (cu diplomă!), fără deosebire de sex, naționalitate și religie, ca să nu mai vorbim de convingeri politice, rostesc **care** în 90% din situațiile cînd ar trebui să spună **pe care**! Și cînd te gîndești că mai există voci care susțin că s-ar fi creat nu mai știu ce prăpastie și ruptură între muncitori și intelectuali! Se poate oare imagina un mai "deplin consens" decît această mișcătoare și reconfortantă pornire generală întru mutilare a limbii române? (Dimpotrivă, cînd mai auzi pe cîte cineva folosind corect această biată vorbă ce nu e decît un modest pronume relativ a cărui declinare se învață în clasa a V-a, omul îți devine imediat suspect - n-o fi vreun "străin de neam"?)

Trebuie să spun însă că răul cel mai mare în această direcție îl fac, după părerea mea, actorii noștri cărora li s-a încredințat, de către strămoși pasionați și naivi, "creșterea limbii românești"... și altele asemenea... Cam ridicoli moșnegii aceia, nu-i așa?, domnilor artiști reprofilați pe cuvîntări pseudopolitice și răfuieli pseudoculturale în care, cu glasul dumneavoastră frumos modulat și de tot muritorul simplu cu încredere ascultat, ne povestiți despre "Revoluția care am făcut-o", despre "tinerii care i-am văzut murind", despre "libertatea care am visat-o", despre... Cînd vă vom auzi vorbind la fel și de pe scenă?

Dar prea ne-am aprins în discuție, prea am luat un ton dictatorial, prea am uitat de scumpa noastră libertate care ne dă voie fiecăruia să gîndim ce vrem și să vorbim cum vrem. Ca și scumpa noastră televiziune. Probabil că mai democratic ar fi să propunem Academiei Române să schimbe puțin gramatica asta care datează din "vechiul regim" și care, iată, se încăpățînează să perpetueze vechile structuri. Sau, și mai democratic, să supunem la vot abolirea tuturor restricțiilor ortografice, ortoepice și de punctuație. Se încumetă cineva să "prognozeze" care - pe care?

ALICE GEORGESCU

a. grand

OGLINZI PARALELE

C I O B U R I L E

Cum sună astăzi o definiţie tradiţională: "Teatrul e oglinda lumii"? Modul nostru de a gîndi - care se va obişnui şi cu diferenţierea între "înainte" şi "după" decembrie 1989 - o acceptă cu un surîs amar. Teatrul e şi acum oglinda lumii, spartă, însă, ca şi aceasta din urmă. Oglinda spartă pare un semn al sfîrşitului, o presimţire a dezastrului, ghinionul, adică. Dar poate fi şi gestul definitoriu pentru ruptură. Noi ne întrebăm de cîtva timp ce se întîmplă cu teatrul românesc, dacă vom mai avea public în sălile de spectacol, încotro va purta convulsia socialului arca bunei speranţe a teatrului. Noi ne întrebăm dar, în acelaşi timp, privim cioburile oglinzii care înainte focaliza trăirea, gîndirea celor care mergeau la teatru.

Întrebarea şi privirea, două semne ale zodiei teatrului. La intersecţia lor, miracolul artei scenice a putut să înflorească dintotdeauna. Chiar şi în lagărele de concentrare sau în taberele de muncă organizate cu atîta genialitate negativă de către al treilea Reich.

Dar dacă cioburile acelei oglinzi fi-vor măturate, în ce ne vom privi de acum înainte? Cei care scriu la ora aceasta despre teatru par, în continuare, preocupaţi de "starea la zi" a fenomenului, de consemnarea puţinelor premiere de la sfîrşitul stagiunii. Ochii sînt aţintiţi spre această toamnă de la care se aşteaptă marea cu sarea. Sau o altă oglindă.

Sînt destul de puţine şanse ca ea să apară. Dacă nu cumva se întîmplă mai multe lucruri, între altele. Mi se pare esenţial pentru oamenii de teatru - regizorii şi actorii, scenografii şi criticii, directorii de instituţii - să regîndească dimensiunile actului teatral. Să pornească pe cont propriu în a reaşeza termenii dramaturgie - individualitate artistică - public în ecuaţia mult mai complexă a ceea ce înseamnă teatrul. Să dea un temei real aventurii de cunoaştere care este teatrul. Să-i determine pe spectator să se descopere chinuit, neîncrezător, sperînd cu bucurie, cu greaţă sau cu extaz într-o nouă oglindă a artei scenice.

Convulsia social-politică a zilei este un ferment al bulmăcelii la care se rezistă cu greu. Scena şi omul de teatru, ca senzori foarte sensibili ai unei alte realităţi, sînt apte să regenereze ordinea disarmonicului care este lumea teatrului? Să dea, adică, rost dorinţei mele de a merge la teatru?

Mărturisesc că mi-e foarte greu să dau răspunsuri. Tot ce pot face este să mă gîndesc, să mă întreb în mod real despre cît de pregătiţi sîntem pentru "şocul viitorului", care este o altă oglindă, unde vom căuta să aflăm răspunsuri.

Din punct de vedere critic şi teoretic, dorinţa interogaţiei asupra destinului teatrului e destul de palidă. Dar poate că ne vom întîlni mai des pentru a discuta o situaţie de criză. Poate că vom putea să ne stăpînim mai bine impulsul de a crede că, numai vorbind, spunem şi adevărul sau, în orice caz, ceva foarte necesar, util.

Dar poate e nevoie să plătim o vamă timpului. E şi aceasta o posibilă mistificare. De ce să nu gîndim, de ce să lăsăm să treacă timpul, de ce să nu încercăm altceva, în loc să ne menţinem în firidele obişnuinţei şi ale umilinţei de a ridica din umeri?

Am, uneori, sentimentul irealităţii: deşi a intervenit în lumea noastră ceva esenţial, pare că în viaţa noastră semnele curajului sînt mai palide.

Dar nu trebuie şi teatrul să plătească o vamă timpului? Cum şi noi, oamenii? Hieratismul bizantin al moralei noastre dinainte ar trebui să fie concurat, salvator, de o ridicare a privirii. Vorbele ajută în măsura în care sînt ajutate. De inspiraţie, de talent, de luciditate.

Dar şi de voinţa de a nu risca să aduni cioburile pentru a-ţi face podoabă nouă. Sufleteşte, ar fi un kitsch.

MARIAN POPESCU
10 iulie 1990

COSTINEȘTI - GALA RECITALURILOR TINERILOR ACTORI - 1990

A OPTA EDIȚIE ESTE DE TRANZIȚIE? CĂTRE CE?

Privind înapoi cu nostalgie

Era cît se poate de normal ca această Gală să fie mult mai slabă decît cea de anul trecut. Gala a fost îngrijorător de mediocră și în 1989; de aceea (fostul) BTT a și cerut cu grăbire sprijinul revistei "Teatrul", căreia îi revenise sacra datorie să acopere cu un noian de alte evenimente artistice, de mai mică ori mai mare amploare, numitele recitaluri care, de cîțiva ani, coborau treaptă cu treaptă spre jenanta situație de manifestare teatrală aflată pe ducă. Murmure îngrijorate și comentarii pe la colțuri lăsaseră a se înțelege, încă din toamna lui 1988, că această Gală se transformase în club cu abonamente pentru veleitari și pretext de rendezvous vacanțier pentru o mereu sporită cohortă de "oaspeți" care se îmbulzeau să ocupe locurile de cazare sub toate pretextele oficiale și neoficiale. Excepțiile de la regulă, puține la număr, nu ameliorează în nici un fel imaginea despre ce a fost. Bineînțeles, toate păcatele erau aruncate în cîrca "odioasei și sinistrei sale soții"; ceea ce, într-o foarte bună măsură, era și adevărat.

Dar dacă anul trecut Gala a apărut mai strălucitoare, aceasta nu s-a datorat recitalurilor ci programului de întîlniri - divertisment, care aveau loc pe plajă, în holuri de hotel, în incinta bibliotecii etc.; întîlniri dintre actori și public, dintre un păpușar și copiii de la Costinești; s-a mai datorat serilor de video-teatru, expoziției-spectacol de scenografie românească și "Întîlnirilor revistei Teatrul". Gala recitalurilor era și ea, acolo, una dintre multele întîmplări teatrale.

Și dacă febra, vînzoleala și interesul arătate de studențimea și tineretul aflat în vacanță față de săptămîna patronată de revista "Teatrul" au fost reale, ele s-au datorat, bineînțeles, faptului că teatrul își afirma atunci, fie și în șoaptă, o importantă funcție și un rost precis, chiar dacă azi și funcția, și rostul mi se par amuzant de mignone și regretabil de îndepărtate și inoperante.

Dar dacă, în a opta sa ediție, Gala a apărut mai palidă decît anul trecut, nu mai puțin adevărat este și că unghiul din care a fost ea privită vara aceasta este cu totul altul.

Ceea ce ni se părea o crimă acum un an - mă refer la moartea, la dispariția, la dizolvarea preconizată de către "foștii", a unor instituții teatrale - azi pare cu totul firesc, ori cel puțin explicabil; deci acceptabil. Așadar, niște trupe, niște teatre, vor dispare. Vechiului sistem socio-politic i se pretindea, fie și numai în gînd, ca măcar să nu lovească în teatrul românesc. Astăzi, li se cere măcar cîtorva teatre să supraviețuiască. Deh! Democrația și libertatea mai înseamnă și dreptul de a alege un rău imediat cu speranța într-un bine care va să vie.

O capcană propusă ca model - modernitatea

Pînă în Crăciunul anului 1989, fiecare astfel de manifestare avea aerul unui efort de supraviețuire sfidătoare, ori al unei solemnități prin care teatrul spera în sine însuși și-și promitea să nu cedeze nici unei presiuni; ca atare, talentelor actoricești ori reușitelor interpretative descoperite în Gale, Decade, Săptămîni ale teatrului etc., li se atribuiau aureole încurajatoare, iar eșecurile, mediocrițăile erau trecute sub tăcere, chiar dacă stîrneau schimburi de priviri îngrijorate. Gala recitalurilor n-a făcut excepție. Mai ales că aducea tineri actori printre tineri spectatori. Anul acesta, febrilitatea disidenței făcute în cele mai duioase și inocente forme de partizanat față de teatru, a dispărut. Chestiunea concurenței, a competenței și talentului urmează a se pune cu cea mai rece și intolerabilă francheță. Teatrele, ori își găsesc o inconfundabilă identitate și trupe de actori devotați trup și suflet, ori vor dispare. Sec, aspru și indiferent - acesta este adevărul. Entuziasmele și excrețiile lor festiviste rămîn un tic, un reflex condiționat; dar nu unul pricinuit, ca altădată, de

presiuni ideologice exterioare scenei, ci doar ca o tentativă de a ascunde implozia teatrului.

Teatrul, aşa cum a fost cultivat pînă acum, îşi trădează neputinţa de a depăşi perimetrul cameral. Chiar dacă în acest perimetru, pînă în decembrie anul trecut, se înghesuiau mai mulţi spectatori decît numărul de persoane admisibile în incinta sălii de reprezentaţie. Afluenţa publicului de ieri **la teatrul făcut ieri** nu înseamnă că spectacolele şi viziunile regizorale erau altceva decît expresia unor convenţii tipice scenei italiene. Scos în aer liber, nesprijinit de trucurile şi tehnicile cutiei italiene, se arată neajutorat ori redus, în cel mai bun caz, la o graţioasă gratuitate.

Recitalurile au scos în evidenţă lipsa actorilor cu voci puternice, de stentor, cu siguranţa, calmul şi somptuozitatea celor dăruiţi cu forţa charismei; lipsesc prezenţele scenice fascinante. În jocul modernităţii aspirate cu lăcomie prin toţi porii, chiar dacă această modernitate are un iz de fezandare, a căzut şi excelentul artist Mircea Albulescu. Să vezi un actor de talia sa, care la orice apariţie la rampă ardea publicul cu privirile şi îl înfiora cu o voce acidă şi tensionant modulată, să-l vezi pe realizatorul lui Danton chinuindu-se să joace "modern" într-un aşa zis spectacol "modern", pe mine mă pune pe gînduri. Să fi căzut acest mare actor în plasa' jocului de-a puia gaia şi de-a hoţii şi vardiştii? Căci, în **Victimele datoriei**, e de-a dreptul stînjenitor în efortul de a se preface că e psihozat, maniac şi primitiv. Am auzit că nici nu concepe să fie contrazis. Că e ferm convins că rolul acesta e o altă pagină în cariera sa. Gala de la Costineşti a pus în evidenţă faptul că marea criză a teatrului românesc îi vizează, mai ales, pe marii creatori.

Ce fel de teatru ne trebuie azi? Întrebarea îşi are rostul, cu atît mai mult cu cît, la Costineşti, s-au prezentat actori care joacă azi şi actori care vor juca mîine. Dacă mi se va răspunde abrupt: "ne trebuie un teatru bun", răspunsul mi se pare că este mai degrabă un mod de a evita cu brutalitate problema în chestiune. Teatrul bun este acela care, în orice condiţii, aduce publicul puhoi. Cozi la casele de bilete ale teatrelor nu se mai fac. Teatrul de azi nu mai este BUN pentru că este vorba de acelaşi înţeles al adjectivului "bun" pe care îl acordam IERI acestui teatru.

Actorii de azi, atîţi cît au participat la Gală, nu s-au arătat a fi cu toţii "buni" pentru teatrul de ieri. Înţeleg că nimeni nu se îndoieşte de faptul că şi acum judecăm calitatea unui actor tot după pretenţiile şi aşteptările propuse de teatrul făcut pînă ieri. Oare sînt ei buni pentru un altfel de teatru? Nu putem descrie cum ar fi să fie acel "altfel de teatru". Nici n-ar fi normal să preconizăm un plan, un proiect, al inovării sau renovării, sau al noutăţii din acest teatru. El, NOUL, se naşte obligatoriu din "noutăţile" sugerate de actori şi prelucrate de regizori. N-am sesizat, din recitaluri, altceva decît o sete de alt repertoriu faţă de acela vizitat şi utilizat pînă acum. Şi o înclinaţie spre dramatismul disperant ori scrîşnit.

Blînzi şi evazivi sînt cei speriaţi de viitor

Criticii de teatru prezenţi la Gală au vorbit despre această ediţie, a opta la număr, ca fiind de tranziţie. E un mod eufemistic, şi fără îndoială, protocolar, de a sugera că oricine se află în tranziţie trece printr-un moment de debusolare. Tranziţie, către ce anume? De la absenţa unui răspuns la această întrebare ni se trag toate ponoasele. Vorbind despre ce ar trebui să fie această Gală, s-au construit şi cîteva utopii; una dintre ele a fost aceea că ea, Gala, trebuie să devină un tîrg de artă teatrală, un perimetru în care concurează actorii, pentru puţinele, foarte puţinele locuri vacante, ce vor fi să apară în cele cîteva teatre care vor mai supravieţui; o altă utopie - laureaţii din anii viitori să primească, drept premiu, un turneu - de spectator ideal - prin cîteva renumite săli ale unor prestigioase teatre europene. S-ar părea că aceste utopii nu sînt departe de obligaţia de a fi şi a deveni practicabile,

dat fiind că, de la anul, va începe crîncena - şi nu întotdeauna - loaiala concurenţă între absolvenţii academiilor de artă.

Tot o expresie a nedumeririi şi nemulţumirilor faţă de cele prezentate în Gală a constituit-o şi refugiul vorbitorilor în tentative de teoretizare.

Ce este acela un recital? S-au întrebat ziariştii, criticii şi comentatorii în intenţia de a insinua delicat că toate cele prezentate în concurs erau departe de a merita un atare calificativ. Criticul Valentin Silvestru a pus capăt convenţionalelor nedumeriri prin care se făceau reverenţe în faţa problemei, distingînd cele trei variante în care se poate înscrie orice participant: citire - recitare - recital. Mai multă precizie didactică ar fi prisosit. Iar exemplul dat - Valeria Seciu şi **Arta iubirii** sale a limpezit lucrurile: marea actriţă de la Teatrul Mic a dat un recital. Dar nu şi vreun concurent. Încercarea de a gratula cu un astfel de merit pe vreun participant, e hazardată. NU A FOST NICI UN RECITAL ÎN GALĂ !

Şi atunci?

Toată lumea a fost de acord că anul acesta a bulversat viaţa teatrală. În atari condiţii s-a convenit că pretenţia de a vedea minuţioase, elaborate şi strălucitoare spectacole construite **pentru şi printr-un singur actor,** nu-şi avea temei. Ceea ce s-a lăsat remarcat a fost doar existenţa unor talente actoriceşti.

TOMI CRISTIN - un actor care face şi pantomimă, singular şi special, a convins juriul de virtuţile sale. Subtilităţile etalate în "cameră", s-au pierdut, însă, odată ce actorul s-a urcat, în Recitalul Recitalurilor din final, pe scena Teatrului de vară. Un actor de bună excepţie nu s-a putut distinge decît într-o situaţie de rea excepţie. E şi acesta un destin.

Oaspeţi de peste hotare?

Margareta Nazarchievici, Elisabeta Bercu şi Gheorghe Ciolpan au venit de la Chişinău, de peste Prut. E impropriu să-i numim oaspeţi de peste hotare. Prezentarea lor în Gală s-ar putea numi REGĂSIREA UNOR COPII FURAŢI ORI RĂTĂCIŢI PRIN DIFERITE ISTORII.

Oricum le-am spune, au constituit o revelaţie. Îndîrjita supravieţuire a limbii române între coperţile ceaslovului lui Kiril şi Metodiu se arată a fi emoţionantă, patetică şi istovitoare. Cele două actriţe şi actorul-mim au stîrnit uimire şi entuziasm. Fără nici o reticenţă putem spune că au fost mai convingători şi mai expresivi decît marea majoritate a celorlalţi participanţi. Un plus de emotivitate şi de ardoare, încăpăţînata dorinţă de a străluci, au făcut din aceşti trei participanţi trei incontestabili cîştigători de drept a trei importante premii din palmares. Cine sînt aceşti actori români de pe alte meleaguri?

Trei autoportrete provocate

Plini de solicitudine, amabili pînă la a fi stînjenitori, patetici şi gata oricînd să mărturisească şi să declare mai mult decît le stau în putinţă cuvintelor ce le sînt pe buze, cei trei actori din Chişinău au avut la Costineşti comportamentul tipic al românilor aflaţi în... străinătate. Greu, foarte greu, s-au acomodat la ideea că acest Costineşti este o localitate românească aşa cum este şi Chişinăul, şi Bug-ul, şi Cetatea Albă, şi Cernăuţi... mai tot timpul simţeam că ei trăiesc într-o nedumerire, ca într-un vis frumos: erau "peste hotare" şi, totuşi, se vorbea româneşte... Eliza Bercu, în recitalul prezentat la Gală, a arătat o vădită ştiinţă de a-şi folosi mîinile ca nişte para-cuvinte, gesticulaţia, tremurul, amplele curbe descrise în jurul frunţii, vibraţia emisă

odată cu inflexiunea vocală aminteau cumva de spectacolul pe care mîinile lui Emil Botta îl dădeau concurînd şi chipul, şi vocea marelui actor.

R:De care fel de teatru crezi că avem nevoie azi, Eliza Bercu?

Eliza Bercu: Cred că avem nevoie de un alt fel de teatru, acum... Am simţit asta, în mod concret, pe pielea mea, atunci cînd au ieşit oamenii în stradă la Chişinău... am avut o revelaţie... că e nevoie de un spectacol... un spectacol improvizat... vroiam să ies pe scenă, fără nici un fel de scenariu, aşa, pur şi simplu, să ies pe scenă, cu forţele pe care le am şi să fac un spectacol politic... Teatrul să iasă, pe stradă... asta trebuie... nu-l mai aduci pe spectator la teatru... nici la Shakespeare nu-l mai aduci pe omul care, ieşit pe stradă, strigă cu lacrimile pe obraz: "limba română!"; "sîntem la noi acasă!"; "sîntem români!"... Un actor are o asemenea posibilitate... ieşirea sa, în toată goliciunea nevoii de a se realiza, ca purtător de cuvînt al celorlalţi, şi, în felul acesta, are puterea să se realizeze, să se controleze... teatrul, dacă este în criză, şi chiar este, după părerea mea trebuie să-şi întoarcă faţa către ideea aceasta... care e cu putinţă, pentru că sînt regizori de forţă, cu talent, şi cu dorinţa de a face teatru, care, deseori, au vorbit despre acest adevăr - că teatrul se află, acum, în stradă. Şi dacă regizorii s-au gîndit la o asemenea posibilitate, actorilor nu le rămîne decît să înceapă lucrul...

R:Oare ceea ce ai gîndit despre noi, cei de aici, înainte de a trece Prutul, concordă cu cele întîlnite, văzute şi trăite acum, cînd te afli alături de noi şi printre noi?

Eliza Bercu: Tot timpul am visat la ziua aceasta... mă bucură că nu m-am înşelat în ceea ce presimţeam tot timpul, în ceea ce mă durea...tot timpul mă dureau cele ce se întîmplau aici, cele ce se întîmplau la noi... de ce nu ne înţelegem între noi? De ce nu ne auzim?... Tot timpul simţeam că aici plînge cineva la fel cum plîng şi eu acolo... nu m-am înşelat... mă simt ca acasă... lîngă ai mei... eu văd în ochii dumneavoastră aceeaşi lucire, aceleaşi gînduri ca în ochii celor de dincolo...

R:Particularitatea recitalurilor pe care le-aţi prezentat voi, actriţele şi actorul din Chişinău, ţin oare de un dat al românilor din Basarabia sau este rezultatul dobîndit în efortul de a fi actori exemplari exprimaţi pe scenă?

Eliza Bercu: Cred că întrebarea e retorică; într-un fel e şi una şi alta; cred că e şi un fel al nostru, al basarabenilor, de a fi, dar e şi un dat al profesiei... mă bucur dacă spectatorul vede în procedeul nostru şi un semn al meşteşugului...

Minionă, blondă, cu ochi albaştri în care licăre tăişul putinţei de a fi şi rea şi aspră dar şi sperioasă, cu o voce aptă să caute şi să găsească mereu tonuri şi nuanţe de intimitate ironizată, ori de seriozitate mucalită, Margareta Nazarchievici e profund marcată în felul de a se exprima, de poezia lui Marin Sorescu. Înainte de a-i pune prima întrebare, m-a năpădit cu un val de duioşie entuziastă şi de blîndeţe exclamativă: ... cine ar fi gîndit că vom ajunge la aşa vremuri... nu poţi să nu surîzi cînd spui cu glas tare asemenea minune: vine Alexa Visarion la Chişinău, împreună cu doamna Cătălina Buzoianu, să ne ajute să ne mişcăm şi noi din situaţia în care am fost împinşi, în care am fost ţinuţi, să reformulăm starea teatrului nostru... asta înseamnă că am început să ne regăsim din nou, după atîta timp care a fost vitreg cu noi... am să-ţi spun o situaţie de limbă în care m-am aflat... m-am întîlnit cu un actor, coleg de la Teatrul din Chişinău, care e în turneu pe litoral; şi el mă întreabă: Margareta, tu ştii ce e acela un patent? şi eu îi spun că e un drept de proprietate asupra unei idei, un drept de autor; şi el îmi spune: patent este şi un cleşte! Noi nu ştim toate cuvintele româneşti pe care voi le folosiţi... dar le ştim în ruseşte.

R: ... Crezi că sînteţi handicapaţi de faptul că limba română pe care aţi vorbit-o nu se află la bogăţia şi la altitudinea utilizării ei aici?

Margareta Nazarchievici: Da. Din pricina emoţiei, poate din pricina emoţiei nu pot folosi toate cuvintele minunate pe care le aud la voi... Ei, oare nu e o tragedie?

R: Simţi că este o distanţă între cultura românească din Basarabia şi cea de aici?

Margareta Nazarchievici: Nu îndrăznesc să judec eu aceste lucruri. Mie îmi place extraordinar teatrul românesc. Şi nu vorbesc decît în numele meu personal atunci cînd mă refer la unele dificultăţi de a găsi cuvintele.

R: Te-am auzit şi te-am văzut în recital. Ai fost emoţionantă. Am comentat acest fapt cu alţi invitaţi la Gală. Ceea ce a fost edificator în recitalul dumitale şi al Elizei este faptul că n- aţi fost simple recitatoare, ci aţi construit, din emoţiile, sentimentele şi ideile întîlnite în poeziile alese, cîte un personaj; şi v-aţi dăruit acelui personaj, aţi îmbrăcat acel personaj care-şi spunea monologul; poeziile alese curgeau şi se legau între ele în virtutea unei logici a emoţiilor şi sentimentelor. Acesta este darul pe care şi dumneata, Margareta, şi Eliza, l-aţi făcut acestei Gale. Textele alese se constituiau într-un "ceva" care era lăuntrul unei fiinţe; şi acestei fiinţe i-aţi oferit înfăţişarea şi vocea.

Margareta Nazarchievici: Cînd am aflat că vin în România mi-am zis:

Mă bucur enorm; şi mă duc să le spun că mă bucur; îmi pare rău enorm că nu ne-am văzut la faţă pînă acum; şi mă duc să le spun de cît timp nu ne-am văzut; mi-am spus că nouă ne-a fost greu; şi mă duc să le spun vestea asta grea; i-am iubit întotdeauna pe cei de dincolo; adică pe voi; şi am venit să vă spun şi asta. Pe Marin Sorescu îl iubim enorm; şi asta mă duc să le-o spun, că Marin Sorescu ne-a scris o scrisoare de încurajare atunci cînd căpătasem grafia latină, în "Literatura şi arta"; şi cînd am citit-o mi-am zis în sinea mea: măi, asta e scrisă şi pentru mine; şi mă duc dincolo să le-o spun şi pe asta. Şi am avut obrăznicia să mă folosesc de versurile lui Marin Sorescu ca să le spun pe toate.

În aşa zisa Sală polivalentă a hotelului "Forum", despre care toţi participanţii pot depune mărturie că mai degrabă s-ar putea numi etuvă, actorul Gheorghe Ciolpan a stîrnit un viu şi necondiţionat interes. Mai tîrziu, pe scena Teatrului de vară din Costineşti acest actor sărac, căci nu se prezintă pe scenă decît împreună cu propria-i vocaţie de mim, a încîntat un public eterogen despre care pot pune mîna în foc că, în proporţie de peste 90%, nici nu văzuse şi nici nu avea habar ce înseamnă un spectacol de pantomimă. Şi totuşi publicul acela a aplaudat şi s- a dovedit a fi un rafinat cunoscător al virtuţilor acestui limbaj scenic; pentru că actorul mim Gheorghe Ciolpan a izbutit să-i "alfabetizeze" în cîteva minute pe toţi spectatorii ignoranţi în de-ale pantomimei şi, odată ce i-a alfabetizat, dîndu-le şi gustul pentru acest gen de spectacol, i-a determinat să se exprime prin aplauze ca nişte adevăraţi cunoscători, capabili să se delecteze cu toate rafinamentele acestui gen de teatru. Gheorghe Ciolpan, de ce pantomimă? şi de cînd?

Gheorghe Ciolpan: După revenirea mea de la Leningrad unde am făcut stagiul la catedra de pantomimă, ca actor al acestui gen de reprezentaţii am avut în repertoriul teatrului "Luceafărul" din Chişinău un spectacol intitulat chiar aşa: "Seară de pantomimă". În timpul acelor reprezentaţii am înţeles, însă, că am nevoie de o scenă a mea, de un teatru al meu. Teatrul dramatic din Chişinău mi-a oferit această posibilitate, şi totuşi o astfel de exprimare pe o scenă obişnuită de teatru, este cumva stînjenită; şi poate chiar stînjenitoare. Căci pantomima cam îndepărtează din scenă ceea ce se numeşte "teatru de dramă". Şi atunci am hotărît, acum două luni, să devin liber profesionist; şi am plecat de la Teatrul "Luceafărul" cu ideea să creez un teatru al meu; TEATRUL UNUI SINGUR ACTOR. DE PANTOMIMĂ. Doresc mult să dau spectacole în care să fiu singur pe scenă, cu scenarii pe care mi le compun singur. Şi, nu ştiu dacă se va întîmpla asta într-un viitor apropiat sau îndepărtat, îmi doresc un teatru de pantomimă cu 10-15 actori.

R: Deci, îţi doreşti o trupă?

Gheorghe Ciolpan: Da. Însă, mai întîi, va trebui să fac o şcoală de pantomimă. Pentru a-mi creşte singur actorii.

R: Dacă te-ai întîlni aici, în România, cu o trupă de actori care au predilecţie pentru pantomimă, crezi că tehnica, măiestria şi cunoştinţele dumitale, venite în contact cu manierele, cu tehnicile acelor actori din trupă ar putea da ceva bun?

Gheorghe Ciolpan: Cred că da. Pentru că le-aş propune să o luăm de la bun început. Le-aş propune o şcoală de pantomimă adevărată; pentru că eu consider şcoala de la Leningrad, al cărei absolvent sînt, că este excelentă. În URSS sînt două astfel de şcoli prestigioase: Leningrad şi Moscova. Dîndu-le o instrucţie minuţioasă şi completă, de la A la Z, cred că aş creea o trupă foarte bună de pantomimă.

R: Dar dacă te-ai întîlni cu o trupă care deja are cunoştinţe, tehnici, exerciţii, ambiţii, speranţe şi teme frecventate, crezi că te-ai înţelege şi în acest caz cu ei?

Gheorghe Ciolpan: Cred că da. Pentru că foarte mult contează cîtă dragoste au acei actori faţă de această profesie; iar dacă au şi experienţa teatrului dramatic atunci lucrurile sînt şi mai îmbucurătoare. În aceste condiţii am face împreună o şcoală de pantomimă.

R:Ce invitaţii şi promisiuni ţi-au prilejuit venirea dumitale, aici, la Costineşti? .

Gheorghe Ciolpan: Întîi îmi mărturisesc bucuria şi satisfacţia de a mă fi prezentat pe o scenă românească. Îi mulţumesc din suflet marelui actor român Ion Caramitru care m-a ajutat foarte mult să vin aici la Costineştl. Sper să vin la toamnă în România, în Bucureşti, unde voi susţine - sper - un şir de spectacole la Teatrul Naţional.

Aşteptîndu-l, promitem cititorilor o reîntîlnire, în paginile acestei reviste, cu actorul-mim Gheorghe Ciolpan.

Totul are tîlc cînd nu se termină cu bine

Din cele 6 zile de recital rămîne vie în memorie imaginea Valeriei Seciu şi... a celor patru artişti mînuitori de la Ţăndărică, chiar dacă aceşti minunaţi actori au pregătit, pentru prezenţa lor de la Costineşti, un mozaic din acele secvenţe ale spectacolelor de la sediu care aveau în ele un mal mare grăunte de divertisment. E plin de înţeles acest fapt. Ca de obicei, teatrul, pentru a se întrema şi regăsi, trebuie să se întoarcă la cele mai puţin sofisticate mijloace de expresie. Adică să se întoarcă la propriile sale începuturi. Spectacolul actorilor de la Ţăndărică a emanat certitudinea şi convingerea că această artă - a teatrului - se va regăsi.

Expresia cea mai deplină a crizei în care se află scena românească de azi îl constituie spectacolul de final al Galei. Regizorii Dan Micu şi Dominic Dembinski au încercat, din "materialele de construcţie" aduse de fiecare laureat, să construiască un edificiu. Aerul greoi, de forţată poză, arborat de actorii care, vezi Doamne, recitind texte grave şi triste, demonstrau o înaltă conştientizare a realităţii curente, au dus la o asamblare cu vădite accente de ritual funebru, jenant de lung; un fel de cortegiu funerar pentru un defunct de mult incinerat. Apelul la un fragment coral dirijat de Ioan Luchian Mihalea a stricat şi bruma de bună dispoziţie existentă. Teatrului îi revine întotdeauna blestemata îndatorire de a se împotrivi veşnic şi entuziasmant oricărei stări de spirit care pare a se fi înscăunat. Libertatea de a citi din Biblie pe scenă s-a travestit în obligaţia de a uita rostul inalienabil al teatrului. A rîde şi a te veseli nu e deloc apanajul exclusiv al divertismentului. A fost într-atît de mohorîtă, încă din start, imaginea scenică, încît nici actorii de indiscutabilă vocaţie a comicului nu au izbutit să iasă din depresiv şi jeluitor.

Publicul la rîndul său, parcă era mai puţin tînăr decît vîrsta biologică etalată pe plajă. N-aş zice că era trist; nici plictisit; şi nici încruntat şi muncit de gînduri negre. Poate doar nedispus către noile jocuri ale vieţii şi, într-un fel, mai prudent decît s-ar cuveni. Aceiaşi şi egali cu ei înşişi s-au arătat a fi doar gazdele; azi rebotezate, ele nu se mai numesc B.T.T., ci C.A.T.T. (Compania Autonomă de Turism pentru Tineret). Aceiaşi oameni de ieri,-întruniţi sub o altă siglă, s-au arătat a fi la fel de dispuşi să promoveze asemenea manifestări. Pînă cînd? Căci, acum, acest gen de mecenat poartă o titulatură mai severă şi mai intolerantă cu viitorul: sponsorizare.

GRAŢIAN VERNA

Fotografii de Dorin Stanciu

GALA TINERILOR ACTORI, CA MODUL CULTURAL ȘI EXPERIENȚĂ ARTISTICĂ

Manifestarea numită "Gala tinerilor actori" are, din start, o bifurcație: e un modul de acțiune în conjuncția turism-cultură, pe care o propune tinerilor săi clienți Compania de turism pentru tineret - și din acest punct de vedere ea s-a finalizat remarcabil în iulie 1990; și e un festival de artă teatrală, deschis celor mai tineri actori, organizat de numita Companie cu sprijinul masiv al Uniunii Teatrale din România și al Ministerului Culturii, la scară națională - Gala dînd acum, la a 8-a ei ediție, satisfacții de grade felurite.

Ea a funcționat, precum altădată, ca o celulă artistică germinativă, din care talentele autentice les spre noi confirmări, capătă girul unui larg conclav specializat și se îmbogățește cu experiență și idei.

Se pot trage concluzii asupra stadiului creativității în teatrul tînăr de azi, pornind de la ceea ce am văzut la Costinești? Răspunsul înclină să fie negativ. S-au prezentat prea puțini candidați. Dintre ei, o bună parte s-au dovedit inadecvați împrejurării festivaliere, unii, nepregătiți; vreo cîțiva, mai- sau ne-informați. Spectacolele Academiei de artă teatrală și cinematografică din București și cel al Teatrului din Ploiești au constituit prezențe utile, nu totdeauna și deplin concludente. Au lipsit numeroși actori tineri relevați în stagiunile din urmă.

Ne-am putut întări însă părerea că opțiunile repertoriale ale tinerilor sînt în genere culte. Nu ni s-au propus acum bagatele. Poezia universală a iubirii, așa cum am ascultat-o și văzut-o scenizată în excepționalul recital al Valeriei Seclu, poezia Anei Blandiana transformată în spectacol cu aură tragică de Larisa Stase Mureșan au potențat cultura repertorială a Galei. Iar recitalul de grup al păpușarilor de la "Țăndărică", comedie caleidoscopică savuroasă pentru toate vîrstele (Elena și Ștefan Săndulescu, Liviu Berehoi, Brîndușa Zalța Silvestru) a marcat o relație posibilă, eficace, între străvechi modalități histrionice ale domeniului și inventivitatea modernă, sprijinită de o temeinică profesionalitate. Concurenții s-au mișcat pe o arie literară amplă de la Shakespeare, la Marin Sorescu, arie în care numai două-trei parcele ar fi putut să rămînă nedesțelenite. În mod normal și adecvat s-au produs proză, poezie, dramaturgie, fragmente de spectacol, pantomimă, într-o varietate de prestații multicolore. Faptul că au existat și prezențe decolorate arată, printre altele, că artiștii în cauză nu au ajuns să realizeze sensul festivalului ce le e consacrat și nici acela al propriei lor implicări aici.

În legătură cu fenomenele ce au nemulțumit ar fi de glosat din nou asupra conceptului de recital. Gala de la Costinești, prin condiționările ei de geografie și spații special dedicate actului teatral, nu poate fi deocamdată decît o manifestare cu recitaluri individuale și de grupuri mici. E însă de operat distincția necesară între citire simplă, anodină a unor texte (chiar memorizate) - cum s-a petrecut cu cineva care, cu coroana lui Mircea în cap, cu paloșul aceluia în mînă și într-o imobilitate inflexibilă, ne-a spus un monolog din piesa lui Dan Tărchilă, - recitare cu mai multă sau mai puțină declamație, cu retorism ori fără, a unor poeme colate fără noimă, sau a unor lucrări de specii și facturi prea diferite ca să li se poată stabili o legătură plauzibilă, și recital. Recitalul e spectacolul cu un singur actor, în care acesta, cu ajutorul unui regizor (eventual), al unui scenograf (eventual), al unui muzician (eventual), al unor colegi care să dea replică (eventual) și cu oarecare aparat scenic dezvoltă interpretarea unui text dat (integral ori fragmentar) aparținînd unui unic personaj. Evident, actorul singur își poate asigura uneori regia, scenografia, aparatul scenic, pentru constituirea acestui monospectacol ce urmează a-i releva virtuțile. Și polivalența.

Nu e o definiție, ci doar o sugestie despre ce s-a abilitat prin tradiție, prin galele de recitaluri de la noi, ca fiind o formulă convingătoare și, încă o dată, relevantă. Variațiile în cadrul formulei sînt, bineînțeles, inonbrabile.

Am avut, anul acesta, puține recitaluri la Costinești. Și, în ansamblu un coeficient redus de teatralitate, pe care l-a coborît surprinzător defilarea la microfon cu improvizații a cîștigătorilor, în seara finală. Unele, însă, doveditoare în sensul de mai sus. Arta iubirii rămîne de exemplaritate.

Gala din iulie are și un sens propedeutic. Acționînd asupra unui public tînăr, cu sute - poate mii - de spectatori genuini, ea trezește gustul pentru teatru, e capabilă să sădească o deprindere și, poate, la unii, interesați și de judecata juriului (anul acesta dînd un verdict judicios, bine întemeiat) un spor de conștiință apreciativă.

E de presupus că fertilele dezbateri de creație la care au participat artiști, critici, alți oameni de cultură, nu vor rămîne fără amintire. Contactele umane, favorizate de climatul festivalului, de cadrul vacanțier, au și ele însemnătatea lor. Faptul că artiștii s-au putut vedea unii pe alții - ceea ce li se întîmplă rar - e, de asemenea, o întîmplare fericită.

S-au făcut, în discuții, observații asupra unor carențe organizatorice. S-au propus multe soluții viitoare pentru perfecționarea manifestării - unele interesante, altele utopice, cîteva aluriștice - adică neținînd seama de scopuri, locuri și circumstanțe. Probabil că organizatorii le vor lua în studiu pe cele lucide și operante. E sigur însă că amfitrionatul va fi aici și în viitor tot atît de generos ca acum. Factorii care au colaborat cu generoasa și inspirata Companie Autonomă de Turism pentru Tineret la înfăptuirea Galei tinerilor actori își pot declara, cred, sincer, satisfacția față de rezultatul general. Și, dacă ni se permite, chiar pentru existența, în acest an, a Festivălului într-o continuitate ea însăși stimulatoare. Ca unul dintre cei care l-am întemeiat în 1983, și am suferit cînd a fost supus îngerințelor și injoncțiunilor mizerabile ale fostului for cultural de stat - ce stăruia să-l și desființeze - sînt cît se poate de bucuros că l-am văzut trăind - și interesînd și azi.

VALENTIN SILVESTRU

GALA NR.8 MINUS 7

Scăderea se face doar de dragul aritmeticii revoluționare, fiindcă la Costinești a 8-a ediție a acestei manifestări interesante se află într-o continuitate, pe de-o parte îmbucurătoare, pe de altă parte îngrijorătoare.

E clar că la Costinești a existat, din 1983 pînă azi, o activitate teatrală importantă și eficace. Cu toate obstacolele ce i s-au pus în cale, cu scopul deturnării sale spre nenorocitul de "festival național" care a devalorizat superbul titlu al lui Alecu Russo, Gala s-a menținut pe linia de plutire! A fost bine, dar acum nu mai e destul. Dacă se menține aerul de mediocritate, înainte impusă, riscăm să ne mulțumim cu ea! E defectuos și aerul "de vacanță" ce se instituise ca o scuză pentru unele participări neconcludente. A devenit anacronic chiar și spiritul de generozitate susținut de organizatori. Nu, nu ne mai putem mulțumi cu tot felul de concesii, cu seriile de aplauze convenționale (urmate de contestații la colțuri de masă nocturnă), cu aparițiile speculative ale unor interpreți abili etc. Legea crudă, dar dreaptă, a concurenței e obligatoriu să funcționeze și aici. Teatrul nu este un stabiliment de binefacere ci un templu de sacrificiu. Parafrazînd un dicton militar, cu cît curge mai mult sînge pe scenă, cu atît curge mai puțin în viață. Altfel spus, teatrul nu e un spațiu de promenadă, ci o arenă, în care rezistă și trebuie să reziste numai cel puternic. Mila este cea mai mare insultă care se poate aduce actorului.

Gala de la Costinești, care n-a ajuns să facă cele mai grave compromisuri, dimpotrivă, are toate șansele să devină un teren nemilos al disputei artistice. Ediția a 8-a din 1990 a fost timidă, încă îngăduitoare. Nu e greu să devină ceea ce și-a propus de la începuturile ei: un spațiu de șansă și de verificare. Să sperăm. Tinerețea actorilor, departe de a fi un handicap, este un avantaj - acum, acela de a putea suporta mai bine marile lovituri ale vieții artistice, în care, ca la "Junimea", pe vremuri, e foarte bine să intre cine vrea, dar trebuie să rămînă numai cine poate.

VALENTIN TAȘCU

CU BUNE ȘI CU RELE, TOTUȘI UTILĂ

Principalul merit al celei de a opta ediții a "Galei tinerilor actori" e acela că a **existat**, făcînd o timidă legătură între un trecut bulversat și un viitor cețos. Ideea de **recital actoricesc** a funcționat cu aproximație de această dată, majoritatea participanților improvizînd în pripă recitări sau monoloage mai mult sau mai puțin bine servite actoricește (Tomi Cristin, Elisabeta Bercu-Bodeanu, Dragoș Ionescu, Margareta Nazarchievici, Vasilica Stamatin), dar fără nici o tentativă de elaborare scenică, de **spectacol** adică, fapt ce ar fi ridicat simțitor calitatea demersurilor actoricești. Gîndul regizoral a lipsit cu desăvîrșire de la această ediție, de unde impresia generală de superficialitate.

Valeria Seciu, în special, dar și Larisa Stase Mureșan au oferit exemple remarcabile de ceea ce înseamnă un recital actoricesc și apropierea, în viitor, a demersurilor concurenților de asemenea creații scenice rămîne un deziderat, atît al organizatorilor și spectatorilor, cît și al participanților.

Lipsa oricărei cenzuri sau presiuni politice le-a oferit concurenților posibilitatea să-și aleagă textele cele mai diverse - Caragiale, Eminescu, Yourcenar, Salinger, Masters, Sorescu, Dinescu, dar și Leu și Tărchilă (!) - din nefericire puțini dintre ei știind să-și adecveze disponibilitățile interpretative solicitărilor textelor literare.

Un capitol inedit al Galei l-a constituit participarea a trei actori de la Chișinău: Elisabeta Bercu-Bodeanu, Margareta Nazarchievici și Gheorghe Ciolpan, care s-au dovedit serioși și bine pregătiți. O notă specială a adus Gheorghe Ciolpan cu excelente numere de pantomimă.

Cu bune și cu rele, actuala ediție a Galei și-a dovedit utilitatea, ea fiind singura manifestare de acest gen, care îmbină turismul și cultura teatrală, oferind tineretului prezent la Costinești seri teatrale agreabile și formative.

ȘTEFAN OPREA

N-AȘ VREA SĂ SE CREADĂ CĂ...

Orice manifestare artistică - categorie în care se înscrie și Gala tinerilor actori - are un singur criteriu fundamental de apreciere - **valoarea.** Or, cea de a VIII-a ediție a Galei de la Costinești tocmai din acest punct de vedere, al valorii, s-a dovedit controversabilă. Talente cred că au fost destule, dar cum valoarea este talentul exprimat, survin rezerve serioase. Cei mai mulți dintre participanți au lăsat impresia că au venit aici cu improvizații, cu încropeli în care au apelat la ideea materialelor refolosibile, recuperabile, recondiționabile. Monologuri sau versuri, învățate pentru cine știe ce examen sau împrejurare similară, fragmente din piese jucate mai recent sau mai de mult au fost prea des prezente pentru ca să nu atragă atenția. S-a muncit, deci, prea puțin **anume** pentru acest eveniment. Repertoriul, onorabil în general, a apelat mai ales la clasici. E bine? E destul? Rău nu e, dar nici destul, pentru că și aici efortul investigator a fost minim, alegîndu-se (cu puținele excepții, menite doar să confirme regula) căi bătătorite. Sigur, se poate răspunde că există valori perene, oricînd gata să ofere materia unui recital, problema de abordat fiind doar aceea a măiestriei de interpretare. De acord, dar de ce numai atît? Ediția din acest an a Galei oferea șansa unică a unor scenarii din evenimentele cruciale care au marcat istoria României din decembrie încoace. Nu s-a scris încă literatura acestor zile? E și asta adevărat, dar un recital nu înseamnă numai literatură - poezie, dramaturgie sau proză, mai scurte sau mai puțin scurte. În substanța unui recital poate intra reportajul, interviul, materialul memorialistic, telegramele de presă, etc. Nici măcar unul, însă, dintre concurenții de la Costinești n-a ieșit din tipic, ratînd astfel o uriașă șansă de implicare în contingent și de lărgire a cîmpului de acțiune.

N-aș vrea să se creadă că ediția '90 a Galei de la Costinești a fost lipsită de merite. Am vrut doar să atrag atenția că se putea cu mult mai mult, sub toate aspectele, că ea a fost subminată de absența prevederii și a marii investiții de gîndire, de muncă.

DUMITRU CHIRILĂ

ÎN FAȚA UȘILOR DESCHISE (II)

7-8 iulie 1990; Sala din Schitu Măgureanu a Teatrului Lucia Sturdza Bulandra. Ora 10: se adună juriul concursului, prezidat de Liviu Ciulei. Din el fac parte Ion Caramitru, Virgil Ogășanu, Victor Rebengiuc, Gina Patrichi, Valeriu Moisescu, Ion Gârmacea. Oferta de concurs, peste 60 de actori și actrițe înscriși pentru probe. Cererea, adică numărul de posturi pentru care se dă concursul, rămîne, ca și la celelalte teatre, neprecizată.

Dacă ați avut cumva răbdarea de a urmări anterioarele reportaje, veți fi constatat deja că am fost interesați, în principiu și în practică, de metoda specifică după care s-au desfășurat aceste atît de complicate procese de selecție. Aici, la "Bulandra", originalitatea a constat tocmai în lipsa unei astfel de metode, cel puțin în aparență.

Candidații au venit, și-au declinat identitatea, în termen de 10 minute (cu mici excepții) au prezentat monoloagele alese, ori numai fragmente din ele, iar comisia i-a întrerupt numai atunci cînd se socotea edificată. Nu s-au purtat dialoguri, nu s-au dat indicații, nu s-au cerut reveniri, excepție făcînd Anca Sigartău (care a fost întrebată asupra provenienței originalului său monolog) și Maria Eremia Baboi, (care a fost rugată, la finalul momentului pregătit, să mai scoată la lumină și alte ipostaze ale propriului talent). Din păcate, acest accident fericit a avut loc abia la finalul concursului, actrița fiind ultima din lunga listă a concurenților.

Faptele fiind... rezumate, voi profita de această penurie epică pentru a formula anumite observații ce mi se par acum necesare, referitoare la însăși substanța

concursurilor: modalitatea în care actorii își aleg repertoriul individual, felul în care ei știu (sau nu) să se pună în valoare. Pentru că, în ceea ce privește stilurile atît de diferite ale concursurilor ca atare, concluziile cred că trebuie trase mai ales de către cei interesați direct; stilurile reflectă tipologiile și chiar starea de spirit specifică fiecărui conducător de instituție artistică în parte, și poate spun ceva chiar despre felul colectivelor de "a vedea". Nu există însă un model ideal de a organiza un concurs, și de aceea actorul trebuie să fie pregătit pentru orice.

Actorul candidat e mai întîi de toate o prezență. El trebuie să se gîndească foarte serios, dacă în teatrul la care se prezintă e loc pentru el sau nu. Vi se pare excesiv? Nu e, pentru că o trupă se alcătuiește, totuși, pe bază de **emploi**, de "mod de utilizare". **"E loc pentru toată lumea în teatru"**, ar replica acum generoșii ori naivii. Firește, este, numai că un teatru cu trei ingenue n-o mai angajează pe a patra, oricît de talentată ar fi ea.

În al doilea rînd, intervine problema majoră a opțiunii asupra textelor, unde, în sfîrșit, actorul are toată libertatea de a se exprima, de a-și manifesta creativitatea. Am văzut lucruri triste de tot, (e drept, mai rar), cum și lucruri surprinzător de încurajatoare. Cea mai frecventă eroare e aceea de a-ți închipui că un moment bine realizat într-un spectacol (apreciat de public, de critică, ori de colegi) este și unul suficient de reprezentativ pentru un concurs. Niciodată un monolog dintr-un spectacol, ori chiar un colaj, nu poate oferi o imagine completă și reală asupra disponibilităților teatrale ale interpretului, și asta din două motive: o dată pentru că mîna regizorală a impus deja un contur precis, care, rupt din contextul spectacolului, pare fals, ori pur și simplu nefuncțional, umbrind personalitatea celui care joacă. Apoi pentru că, în practică, orice comisie își formează mai întîi o opinie privitoare la genul (fie el și proxim) al actorului, și în atare situație ceea ce primează e firescul, naturalețea, iar în continuare diversitatea formelor de exprimare. Astfel încît ceea ce avea sens (în structura spectacologică dată) în **Trei surori** de Aureliu Manea (adică de Cehov, nu?) la Ploiești, nu mai are sens în concurs, sună țipător și confuz, obosește. O capcană în care au căzut mulți.

Apoi se poate vorbi de o altă barieră, bariera "locului comun", în alegerea operată de actor: monoloage celebre din piese visate de oricine, cu atît mai periculoase cu cît sînt mai bine cunoscute. Am văzut vreo patru sau cinci Nina Zarecinaia, una mai nefericită decît alta, una mai regizată decît alta, am văzut un Marc Antoniu (din **Iulius Caesar**, știți, cel cu "Brutus e un om cinstit") de mi-a stat inima, ba chiar un bun actor (cred eu) ratînd cu Franz Moor din **Hoții**.

Locul comun se cere evitat pentru că el provoacă raportarea la un model interior, conștient sau nu, și în cel care joacă, și în cel care evaluează. Și apoi pentru că, totuși, nimic nu e mai dificil de înfrînt decît rezistența cristalină a textului clasicizat, și asta cere, mai mult ca oricînd, o descifrare regizorală. Or auto- regia, operată cu ostentație, într-o situație de concurs mai mult strică decît ajută.

Ar mai fi ceva, un soi de apetit (al actrițelor în special) către rolul dramatic, chiar cu nuanțe de tragedie, care, involuntar și paradoxal, limitează și nu deschide posibilitatea de valorificare a talentului și a tehnicii. O comisie e și ea un public, doar că un public special, ce trebuie, mai mult decît cel obișnuit, șocat prin mobilitate, prin diversitate, prin polivalență.

Au fost și variante foarte fericite, am văzut actori care au venit cu o adevărată bogăție repertorială, unii la toate cele trei concursuri, evitînd, pe cît s-a putut, repetițiile și cărările bătute. (Un caz este Camelia Maxim, la care am numărat nu mai puțin de șase oferte de text, foarte diferite ca gen și modalitate de abordare; din păcate însă nu și-a aflat locul în nici una din trupele cărora și-a dăruit efortul).

Aș zice că, într-o privire globală, au avut în genere cîștig de cauză acei actori care și-au dublat talentul de un anumit travaliu al inteligenței artistice, căutînd acele texte și acele formule simultan înnoitoare, dar și convenabile propriilor lor calități. E cazul Ancăi Sigartău, care a scotocit îndelung, a găsit un monolog spectaculos, l-a tradus ea însăși și l-a prezentat cu atîta farmec și originalitate încît a reușit să spargă barierele foarte înalte ale unui concurs maraton. Firește, contează și șansa, însă sînt convinsă că metodologiile de a ți-o apropia țin în măsură maximă de seriozitatea și de lupta cu tine însuți, spre a înfrînge propriile prejudecăți, propriile comodități. Oricum, toate cele trei comisii de concurs remarcau un nivel destul de ridicat (aș zice eu în creștere) al gradului de profesionalism și de cultură al concurenților.

Îmi permit însă să adaug că, totuși, cea mai dificilă operație la care trebuie să se supună tînărul actor este aceea de a refuza, cu brutalitate chiar, cu luciditate în orice caz, mirajul succesului temporar, fie el din teatru, fie din film. Nu e nimic mai trist decît să împietrești în mijloace "verificate" la treizeci de ani, confundînd stilul personal cu maniera, chiar dacă ți se oferă suficiente exemple de supraviețuire în manieră și printre vedete. E o problemă care se cere însă discutată într- un cadru mai amplu.

Așa încît, la finalul acestei "stagiuni estivale" a concursurilor (un fel de festival nedeclarat și cu public restrîns, cum spuneam), să le urăm succes și reușiților de la Bulandra, și mai ales... roluri pe măsură. Ei se numesc: Anca Sigartău, Cornel Scripcaru, Maria Eremia Baboi, Ștefan Bănică jr., Petrică Panait, și au dovedit toți (cu o singură excepție care rămîne secretul reporterului), că știu să înfrîngă greutățile și să se autodepășească.

MIRUNA RUNCAN

MEDALION OMAGIAL PARȚIAL LUMINAT

La împlinirea a cinci ani de la dispariția celui care a fost Octavian Cotescu, Departamentul Teatru-Film al Televiziunii ne oferă un medalion omagial. Un montaj de fragmente de spectacol învie amintirea unora dintre extraordinarele creații ale acestui proteic actor, în D-ale carnavalului, O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă de I.L. Caragiale, Unchiul Vanea de Cehov, Trei generații de Lucia Demetrius, Macbeth de Shakespeare, Tartuffe de Molière, Interviu de Ecaterina Oproiu, integrînd fără complexe și o scenetă din serialul comic de televiziune Tanța și Costel de Ion Băieșu. Simpla alăturare a acestor scene vorbește despre rara capacitate a protagonistului de a schimba chipuri și mijloace, fiind mereu altul și de fiecare dată inconfundabil; cîteva dintre scenele alese sînt scînteietoare dueluri de virtuozi, în care comunicarea cu partenerul - Gina Patrichi, Valeria Seciu, Toma Caragiu - forează în solul piesei, extrăgînd nuanțe noi din replici pe care aproape toată lumea le știe pe dinafară.

E mult, e puțin? Dincolo de clipa de recunoștință față de realizatoarea emisiunii, Lucia Hossu-Longin, pentru inițiativa acestui gest, ne-a rămas regretul de a fi urmărit un montaj școlăresc, care n-a valorificat a fond buna inspirație de a folosi drept "coperte" două episoade din Minetti de Thomas Bernhardt. Ascultat cu atenție, textul acestui monolog despre arta dramatică oferea nenumărate punți către explorarea unei vieți artistice exemplare. Octavian Cotescu a fost o personalitate a scenei și a filmului, un artist cu un vast orizont intelectual, el a gîndit, a vorbit și a scris, și mai cu seamă a știut să topească toate darurile cu care era înzestrat în substanța jocului său. O evocare consacrată acestei cariere n-ar fi trebuit să rateze prilejul de a adînci, analitic, specificitatea modului său de interpretare, punînd "sub lupă" un moment sau altul, utilizînd fotografii, fragmente de text și neevitînd comentariul (desigur, cu măsură). Soluția montajului contrastant șochează uneori, nu în sensul bun, deoarece se produc fracturi de logică pe traiectoria urmărită.

Decît deloc, însă...

MAI-BINELE ESTE DUȘMANUL BINELUI...

Să nu fim ipocriți: după atîția ani în care divertismentul muzical se strecura cu greu în emisiunile de televiziune, îmblînzit de fete cuminți cu guleraș de dantelă, surîzînd pudic, cu privirea plecată, în introducerea unor programe kitsch cu oglinzi, lumini și paiete, privim astăzi cu plăcere parada video-clip-urilor, cu explozia lor de imagini șoc succedîndu-se vertiginos. Miniscenariile care colorează interpretarea vocală și instrumentală a formațiilor tinere pun în valoare vedeta, potențează ritmul și mai ales creează o stare adecvată acestui tip de muzică, amestec de senzualitate, exuberanță și umor.

Iată însă că are loc un neașteptat fenomen de contaminare: o "dramaturgie" de inspirație video-clip se insinuează pe teritoriul recitalurilor de poezie. Realizatorii acestora simt, firesc, nevoia de a inventa formule telegenice; după ce au mizat, o vreme, pe valențele sugestive ale ambianței scenografice, au observat că paleta soluțiilor este fatalmente limitată și că decorurile cu piane, draperii în falduri și luminări se uzează foarte repede din punct de vedere emoțional. Astfel că au făcut un pas mai departe, imaginînd secvențe de oarecare "acțiune" avînd menirea să "dea trup" poeziei; actorul/actrița rostește versurile, urmînd ca montajul, mai mult sau mai puțin energic, să intercaleze aceste secvențe pe firul recitării. Firește că rezultatul poate fi - și este -, în multe cazuri, plăcut ochiului; dar, efect paradoxal, în vreme ce în cazul clip-ului, procedeele filmului nu ocultează muzica, dimpotrivă, o susțin, o servesc, în cazul poeziei cuvîntul și imaginea nu par să izbutească simbioza. Această neîmplinire nu trebuie reproșată unei eventuale lipse de fantezie din partea regizorilor sau operatorilor; mă tem chiar că, pe măsură ce s-ar cheltui mai multă ingeniozitate, disjuncția elementelor artificial îngemănate ar deveni și mai frapantă.

N-aș vrea să necăjesc pe nimeni și nici să minimalizez efortul de modernizare al unor teleaști profesioniști. Dar există pe lume situații în care mai-binele se dovedește a fi dușmanul binelui... Și dacă aceasta e situația, n-ar fi mai sănătos să ne întoarcem la adevărul elementar că, pe ecran, poezia nu-și află aliat mai sigur decît talentul actorului?

I.P.

COUPÉ

Sindicatul Independent al Actorilor Profesioniști din România constituit ca personalitate juridică în 22.II.1990

COMUNICĂ

În ziua de 29 octombrie a.c. a avut loc adunarea generală de alegeri cu participarea reprezentanților - delegați ai membrilor săi, în sediul central provizoriu din București, Calea Victoriei nr. 40-42. Din discuțiile purtate a reieșit că sindicatul actorilor este singura și cea mai potrivită modalitate organizatorică ce asigură apărarea drepturilor firești ale fiecărui actor profesionist în raporturile sale cu toate instituțiile care implică arta și viața sa.

În urma alegerilor democratice s-au constituit:

- Consiliul Actorilor format din liderii locali
- Secretariatul tehnic
- Liderul pe țară

În urma scrutinului, ca lider pe țară al actorilor a fost ales domnul Victor Rebengiuc.

Rațiunea ființării acestui organism profesional este dobîndirea statutului și importanței sociale reale a actorului, înscrierea acestuia în circuitul internațional al valorilor.

O stare prelungită de expectativă, de inerție nu poate rezolva problemele prezente și de viitor ale breslei.

Drept pentru care invităm pe toți cei interesați să ne contacteze în cel mai scurt timp.

Sediul provizoriu se află la Teatrul Odeon, sala "Majestic", Calea Victoriei nr.40-42, sector I București. Tel. 664822; 594514

Teatrul de Stat Oradea și revista Familia organizează, în ultima săptămînă a lunii aprilie 1991, Săptămîna teatrului scurt, a opta ediție, cu **participare internațională**. Vor participa teatre din Ungaria, Polonia, Iugoslavia, Bulgaria, Grecia.

CIVILIZAȚIA IMAGINII

9 + 1 +

upuşi noii diviziuni politice a momentului, ignorăm cu bună ştiinţă - dacă nu cumva cu regretabilă inconştienţă şi vinovată indiferenţă - momentele artistice care vin şi trec pe lîngă noi. Cu mulţi ani în urmă eram surprins şi, întrucîtva, nedumerit cînd aflam că maestrul Celibidache refuză să facă înregistrări la concertele domniei sale. Apoi mi-am dat seama de dreptatea lui. Arta are în ea ceva sublim, unic, irepetabil. Orice concert, tablou, spectacol sau carte nu poate fi prins într-o "conservă" a timpului. "Eternităţile" de genul Casei Poporului rămîn ca nişte avertismente. Sînt atîţia factori subiectivi, din afara dar şi dinlăuntrul nostru, care concură la receptarea unui moment artistic, încît a-l repeta înseamnă să falsifici ceva ce ţine de imponderabil. O carte citită la douăzeci de ani într-o săptămînă cînd o jună iubită ţi-a împărtăşit sentimentele are cu totul alt "parfum" decît aceeaşi carte reluată la cincizeci şi cinci de ani, cînd, să presupunem, te chinuie o criză de ulcer şi copiilor tăi nici nu le pasă. Scenarii de uz propriu pentru fiecare în parte. La fel şi cu un concert, o seară la operă şi, de ce nu, o expoziţie. Care nu este doar un spaţiu oarecare special amenajat ca să fie umplut cu tablouri într-un fel anume, ţinînd cont de personalitatea autorului (sau autorilor), ci mult mai mult decît atît. Ea, expoziţia, oricît de "permanentă" sau itinerantă este, se alcătuieşte dintr-o suită de "imponderabile" ce rămîn în memoria noastră. O sută de lucrări remarcabile în sine pot alcătui o expoziţie mediocră.Ea, expoziţia, departe de a fi un organism inert, trăieşte, e vie, pulsează prin amalgamarea panotării lucrărilor expuse, prin lumină, spaţii, proporţii, la care contribuie şi vizitatorul, amator de artă sau simplu trecător ocazional.

Am lungit vorba acestor puţine consideraţii despre expoziţii tocmai pentru că în astfel de luni de agresivă politizare a celei mai intime părţi din noi nu ne-a mai "ars" de artă. Departe de a ne face să "evadăm", ea ar fi putut să ne "întărească" nişte convingeri. Vizavi de lucruri care, aparent, nu au nici o legătură cu arta. Dar cum şi arta şi politica sînt făcute de oameni - şi tot lor le sînt şi adresate - e rău că am neglijat, în bună măsură, efectele benefice ale artei asupra vieţii noastre de zi cu zi. Oare căscatul (chiar aşa!) gurii la televizor de dimineaţă pînă în noapte, îngurgitarea a nenumărate inepţii şi surogate sportivo-politico-intelectuale nu şi-au spus cuvîntul? Oare după anii de două ore zilnice cu flori, aplauze şi vizite de lucru, excesul de interes pentru orice ni se serveşte de-a gata şi de-a valma, la televiziune, nu este un risc, un mare pericol pentru capacitatea noastră de a gîndi şi pentru gimnastica ideilor proprii? În măsura în care le avem şi în şi mai măsura în care vrem să le comunicăm altora. Sălile de teatru şi cinematograf şi-au pierdut mare parte din spectatori. Muzeele stau cvasi-nevizitate, sălile de concert devin pline doar la spectacole de "consum". Oare deja am "preluat", în avans, aspecte ale societăţii de consum, înainte ca ea să se fi instalat la noi? Vor susţine bişniţarii fundaţii culturale ca să li se scadă impozitele? Vechii granguri din comerţul socialist puşi la luţeală pe noi afaceri "private" -cică - vor patrona manifestări artistice şi vor ajuta, cumva, scriitorii şi dramaturgii să nu moară de foame? Rămînem visători în faţa unor astfel de perspective.

În minunata lună iulie, la Dalles a fost şi s-a dus, cine a văzut-o - bine, cine nu - foarte rău, o expoziţie colectivă numită 9 + 1, unde un mănunchi de mari artişti au expus într-o formulă foarte bine articulată parte din lucrările lor. Regret mult că o expoziţie de anvergură ca a celor opt plasticieni - de prestigiu naţional şi internaţional - cu invitaţii lor şi în prezentarea lui Andrei Pleşu (care a girat lucrarea lor colectivă) a fost, oarecum, neglijată/ignorată de un public, adevărat, avînd alte priorităţi şi spaime de traversat. Isteria politică grefată pe exaltarea afectiv-temperamentală a cetăţeanului (chiar şi amator de artă) au făcut ca un astfel de eveniment artistic să treacă mult prea iute şi puţin comentat.(Nu pomenesc de comentariile inepte şi total aculturale, de o joasă trivialitate, care şi-au făcut loc cu o vulgaritate ce putea lipsi. Cui foloseşte să minimalizăm propriile noastre valori?). Tocmai pentru impactul lui reproducem aici textul lui Andrei Pleşu. Caracterizează foarte bine relaţia dintre artist şi societate, rolul celor mulţi, dar, deloc de neglijat, şi al celor puţini, care, totuşi, edifică o cultură spre folosul (mulţi+puţini=) tuturor.

ALEXIS DE TOCQUEVILLE: Aristocraţia poartă în chip natural cugetul către contemplarea trecutului şi îl fixează în trecut. Democraţia, dimpotrivă, trezeşte în oameni o instinctivă respingere a ceea ce e vechi. În această privinţă, aristocraţia e cu mult mai favorabilă poeziei...

CHIRNOAGĂ + O NEDUMERIRE

... Ce mai pot însemna cuvintele lui Tocqueville astăzi, cînd aristocraţia nu mai există? Pură nostalgie? Neîncrederea spontană a unui nobil faţă de "noutatea" democraţiei? Sau mai curînd teama (subînţeleasă) că ceea ce e socialmente dezirabil nu e neapărat favorabil spiritului? Dacă dăm aristocraţiei sensul ei originar ("putere a celor buni"), lucrurile se mai limpezesc: democraţia nu poate avea sens dacă exclude puterea celor buni. Democraţia e, dimpotrivă, şansa **egală** acordată celor buni de a avea acces la putere. Cu alte cuvinte, un stat democratic nu e acela care discreditează şi exclude elita ci acela care lasă oricui posibilitatea de a deveni elită, de a se supune pe sine unei exigenţe elitare.

Politiceşte, democraţia e decizia inteligentă a celor mulţi de a se livra celor buni. Cei buni sînt buni dacă ştiu să facă binele celor mulţi. Cei mulţi sînt buni dacă ştiu să-i identifice şi să- i crediteze pe cei buni. Democraţia autentică nu înlocuieşte tirania unei minorităţi proaste prin ceea ce Tocqueville numea "tirania majorităţii". Ea nu înlocuieşte calitatea prin număr. Democraţia autentică înlocuieşte elita arbitrară printr-o elită legitimă, **majoritatea** prin **unanimitate**.

Majoritatea se obţine prin numărare.Unanimitatea - prin consens. Există, desigur, şi o unanimitate suspectă: cea a consensului obţinut el însuşi prin numărare: consens de voturi înregimentate şi nu consens de conştiinţe libere. Consensul adevărat e o formă de iubire: e alinierea diferenţelor individuale dinaintea unui criteriu comun: valoare de elită.

Se povesteşte, într-o istorie chinezească, despre un consiliu de război alcătuit din 11 generali. Consiliul trebuie să decidă dacă să angajeze un atac sau nu. Opt generali sînt pentru atac, trei împotrivă. Regele înclină în favoarea celor trei. Căci numărul 3 e compatibil cu structura unităţii, în vreme ce numărul 8, nu. Treimea poate fi "de-o fiinţă"; ea poartă în alcătuirea sa prestigiul lui **unu**, e **unanimă**. Opt nu e decît majoritar. Gîndită astfel, democraţia nu mai intră - ca la Tocqueville - în conflict cu aristocraţia. Şi ea devine, în orice caz, tot atît de favorabilă poeziei...

ANDREI PLEŞU
iunie 1990

Iată şi lista expozanţilor: HORIA BERNEA, GHEORGHE BERINDEI, FLORIN CIUBOTARU, MARIN GHERASIM, VASILE GORDUZ, SORIN DUMITRESCU, NECULAI PĂDURARU, MIRCEA SPĂTARU, NAPOLEON TIRON, iar invitaţi: Călin Beloescu, Darie Dup, Floruţ Gruia, Mircea Roman, Mihai Sârbulescu şi Gregorian Rusu.

Şi după acest lung ocol - atunci era toamnă, totul e trecut, doar amintirile ne mai însoţesc, nu? - o altă expoziţie, tot la Dalles şi tot din vara lui 1990: MARCEL CHIRNOAGĂ. Gravură, desene, sculptură, zmeie pictate, măşti, un lung exerciţiu al imaginaţiei. Poate că pentru starea noastră interioară din aceste momente detaliile "tehnice" contează mai puţin. Amalgamînd procedee şi compunînd procedee, artistul realizează o lume care e a lui, dar şi a noastră. Formele lui se întrepătrund cu văzutul şi trăitul, ele strigă, aleargă, aşteaptă, zîmbesc şi luptă, nasc şi mor precum existenţa însăşi.

Departe de a fi literarizată, lumea propusă de Chirnoagă ne reprezintă. Cu tot ce avem bun şi rău în noi înşine. Nelinişti şi incertitudini, spaime şi interogaţii de tot soiul se elaborează la "vedere".Şi apoi desenul, punctul tare al artistului. Amestec de expresionism energic şi suprarealism exuberant, ei dă o componentă a limbajului său plastic. Multă vitalitate, dar şi bucurie de a trăi, tensiune de stări contradictorii. Lumea nu e nici rea, nici bună, pur şi simplu ESTE! Grafica ce însoţeşte textul literar, că e vorba de Rilke sau Dante, conturează ipostazele poeticii acestui artist.

Bestiarul imaginat de Chirnoagă este coerent şi supus unui real palpabil. Cu ochiul sau mintea, în trecut sau în prezent. Ura sau dragostea n-au nevoie de cuvinte pentru a fi "prinse" într-o ecuaţie plastică. Tensiunile psihologice se recompun prin jocul formelor. O expoziţie binevenită într-o lume care chiar are nevoie de aşa ceva. Şi o nedumerire: expunerea concomitentă, chiar în prima sală de la Dalles, a unor icoane produse de un contemporan. Dincolo de caracterul "academic" al tratării - dar şi de lipsa de expresie a lucrărilor - putem constata pe viu că doar o temă nu salvează opera de artă, iar meşteşugul - atîta cît e! - nu creează emoţie. Dacă nici nu te bucuri, nici nu te înfurii, înseamnă că munca a fost în zadar. Presupunem că astfel de iniţiative organizatorice - supuse "cerinţelor" momentului - nu şi-ar mai avea rostul. Chirnoagă "rămîne", icoanele, din păcate, nu.

BEDROS HORASANGIAN

AMERICAN DANCE FESTIVAL

1990

Între Piața Universității din București - pe care o părăsesc cu speranță și teamă în 8 iunie - și Duke University din Durham, Carolina de Nord - unde ajung în 9 iunie - sînt 14 ore de zbor efectiv, cam tot atîtea ore de tranzit prin cinci aeroporturi și un ocean care desparte două centre de cultură aflate aproape pe aceeași paralelă. Situarea într-un spațiu similar nu înseamnă din păcate și o înscriere într-un destin asemănător.

Oceanul deasupra căruia zbor azi - neclintit ca o oglindă - pare mai degrabă un continent, iar Europa pe care o părăsesc, cu oamenii ei care, acum, se agită ca grîul în valurile lanului estic bătut de un suflu mistic de libertate, pare adevăratul Mare Ocean, dar care nu mai are în el nimic pacific...

La New York, un înger gardian mă trece prin toate vămile, înaintea tuturor, purtîndu-mi valiza grea ca pe o poșetă. "Take care!" - îmi spune, lăsîndu-mă în fața următoarei "gate" (poartă) pe unde voi ajunge la destinație, și dispare cu un zîmbet.

În Durham, unde "legătura" mă așteaptă cu numele înscris pe o plăcuță, atmosfera este un fel de saună agreabil parfumată, pregătită parcă special pentru a simți că intru într-o altă lume, o altă planetă. Instalat într-o mașină "risipitoare" care mă cuprinde automat în brațele centurilor de siguranță, am senzația că șoseaua începe să curgă sub noi fără să ne mișcăm. În Durham, licuricii au o jumătate de normă la întreprinderea drumuri și poduri; înghesuindu-se în semnele de marcaj, te fac să vezi largile viraje ale șoselei ca pe niște imense cadrane ale unor ceasuri cu fosfor. "Take care!" - îmi spune și ultima călăuză în fața Office-ului, cartierul general al Festivalului. O pînză imensă ancorată între clădire și un copac urează tuturor "Welcome to ADF!", amintindu-mi stindardele din Piața Universității: "Welcome to Golania!".

Iline. 20-21 de ani, mă conduce cu mașina ei, la 12 noaptea, spre East Campus, zona vilelor studențești. O întreb în glumă dacă există și un West Campus și dacă cei din est sînt cazați în East iar cei din vest în West. Rîde, pune muzica, apoi, cu un aer uimit: "Vorbești bine engleza..." Americanii sînt prietenoși și direcți. La despărțire îmi lasă cheia camerei, îmi spune că mîine la opt dimineața vine să mă ia și dispare. Nici n-am avut timp s-o observ bine; noaptea, oboseala, timpul dat peste cap... Mică de statură, exactă în fiecare gest, își face job-ul cu plăcere. La 12 noaptea, după o zi grea de muncă, degajă o tonicitate contaminantă.

Apartamentul cu două camere, living, bucătărie și baie e mobilat auster. Nu televizor, nu radio, nu telefon. Patul e tare, face bine la coloană. Pe birou, cîteva cărți noi, programul Festivalului, două postere. Curățenie. Robinetele sofisticate îmi dau de furcă. De fapt, e simplu, se reglează temperatura apei dintr-o singură mișcare. Aer condiționat. Exact ce-mi trebuia: o chilie de lux pentru o asceză prin dans, pe o durată suportabilă: 6 săptămîni.

A doua zi, întîlnire cu Stuart Hodes, Directorul I.C.W. (International Choreographers Workshop). Înalt, afabil, nasul acvilin, ochii mici și atenți, fibros, energic, pare omul unei munci de o viață. În balconul Office-ului ne întîlnim o parte din cei 32 de coregrafi invitați din toată lumea. Se fac prezentări, se discută despre țările de unde venim, se fac anunțuri organizatorice, ni se înmînează **legitimația-cartelă-cheie** (un dreptunghi din celuloid cu un cod electronic încorporat, cu care te legitimezi, îți plătești computerizat mesele și deschizi anumite uși), apoi ni se explică mecanismul funcționării Festivalului și complexul de clădiri, sălile de studiu din imensul Campus în care, pentru a te orienta, ai nevoie de o hartă. Ni se dă harta și o întîlnire la ora 17 la "The Ark" - o sală amenajată într-o veche clădire victoriană - pentru fotografia oficială. "Încercați să fiți punctuali" - ni se spune cu un zîmbet complice. Mai am o oră și mi-e foame. Să văd restaurantul! Primul lucru, așa cum îmi promisesem la București, o banană.

Primul șoc: aveau banane! Le-am văzut de la intrare, învingînd ispita de a-mi umple ochii de celelalte culori; **căci** vedeam dintr-o dată foarte colorat. Toate produsele, de la cutiile de lapte la fulgii de cereale, sticlele cu giusuri, ambalajele, totul pare gîndit coloristic pentru niște albine înfometate de culori. Pe latura dreaptă a bufetului, într-o mulțime de compartimente, stau alături toate legumele din

lume: un Festival Internaţional al Legumelor. În stînga, Fructele Pamîntului. Acasă - mă străfulgeră demonul asociaţiilor - Fructele Mîniei... Îmi dau seama că n-o să ştiu să aleg... Risc să mă fac de rîs. Astea nu sînt stafide? Par prea mari pentru a fi. Oare sosul ăsta se pune peste salată? Simt un nod în gît. Transpir nervos. Dau să ies. Apoi, uitîndu-mă la ceilalţi, tineri, obişnuiţi, chiar plictisiţi printre enigmele bunăstării, fixînd cîteva priviri placide, îmi vine salvarea, la fel de ridicolă ca situaţia în care mă aflu: "Da', în fond, ce, ăştia nu l-au citit pe Jung!" Iau ce-mi cade mai la îndemînă, plus banana şi vin cu fruntea sus în faţa executorului, o negresă, casieriţa, care-mi zîmbeşte. Încerc şi eu să zîmbesc. Ea aşteaptă. Eu nu înţeleg. "Vreţi să plătiţi cash?" Ah, îmi amintesc de dreptunghiul de celuloid... Scot dreptunghiul, ea îl trece print-o fantă a unui aparat, cu un gest de o graţie felină, apoi mi-l întinde: "Mulţumesc, următorul." Am scăpat. Deduc repede că aici nu interesează pe nimeni ce-ţi pui în farfurie. Eşti liber să mănînci ce vrei! Eşti liber să mănînci cînd vrei! Mă îndrept spre mese. "Pot să iau loc?" "Bineînţeles!" Mă aşez la o masă cu un chinez care se prezintă: "Jin Xing, ştii, fotografia de pe poster...!" "Sergiu Anghel, Bucureşti, România." "A, sînteţi spaniol. Spaniolii au cîte patru-cinci nume." "Eu sînt român, din România!" "A, Rumeeeenia... the Revolution, Ceauşescu Dracula The Vampire... great!" (grozav)! Vorbim. Mîncăm. Eşti liber să mănînci cu cine vrei.

A doua zi - n-aş fi crezut - am început o cură de slăbire... Totul n-a fost - îmi dau repede seama - decît o răbufnire. Primul efect al opulenţei este îmblînzirea subită a neliniştii dragonului foamei imaginare.

Cursurile pe care trebuia să le aleg, cît şi opţiunea pentru profesorii cu care aveam să lucrez, mi-au dat o bătaie de cap similară. Ce cursuri să urmez? Tehnica Graham, jazz, Limon, Cunningham, sau să optez pentru "body-mind-centering", sau pentru "massage therapy"? Să iau cursuri de "video&dance" sau "music for choreographers?" Cum să alegi între la fel de bunii David Hochoy şi Peggy Baker, între Linda Turnay şi Donald McKayle? Să încerc cursuri de improvizaţie-compoziţie cu Stuart Hodes sau cu Sally Silvers, să mă introduc în studiul formelor cu Peter Pucci sau să mă las în voia mişcării spontane cu amuzantul, fermecătorul, Fred Benjamin? Eşti liber să studiezi ce vrei. Eşti liber să lucrezi cu cine vrei.

După trei zile de "preview classes" (ore demonstrative ale profesorilor, în care iei contact cu metoda de predare şi cu programul pe care profesorul îl propune studenţilor), trebuie să depui opţiunea în scris. Profesorii, aşezaţi pe scaune într-un careu, îşi aşteaptă "alegătorii". Bineînţeles, unii au mai mulţi studenţi, alţii mai puţini, şi pentru că "nu face bine" să fii ales doar de doi-trei studenţi, profesorii nu-şi pot permite acreala academică pe care am gustat-o la Universitatea din Bucureşti, pe cînd studiam filologia, ci, ca prin farmec, devin joviali, tonici, atractivi... Concurenţa dintre studenţi continuă la nivelul profesorilor. Diversele compartimente - muzical, coregrafic, vizual, terapeutic, organizatoric - concurează şi ele. Cursurile sînt plătite; nimeni, în consecinţă, nu ratează un curs. Banul şi concurenţa reglează totul, Diavolul şi Bunul Dumnezeu cooperînd întru "întărirea ordinii şi disciplinei în muncă". Sfînta şi fericita epuizare în duhul muncii se instalează în locul "normelor eticii şi echităţii", de la sine, ca prin minune. Oraşul universitar, o copie în mic a societăţii americane, se sprijină pe legea banului, a concurenţei şi a muncii. O muncă fără încetare. Se munceşte toată ziua, de la 8 pînă la 10 seara; şi sîmbetele; şi duminicile.

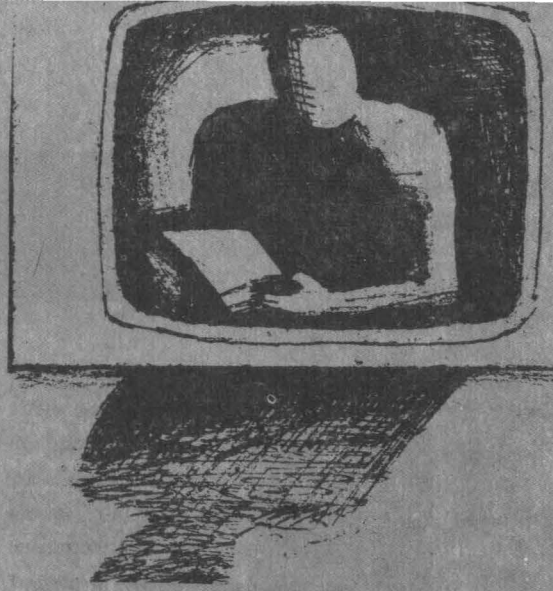
Eşti liber să munceşti pînă nu mai poţi. Dar, ca într-un text patristic pe care-l citisem înainte de plecare, care spunea: "Rugăciunea, în rugăciune, se face dascăl al rugăciunii", tot aşa şi această "muncă pînă nu mai poţi", în munca zilnică, devine o învăţare cu munca, o mîntuire prin modesta rugăciune a muncii.

Laboratorul în care pare a fi fost creată societatea americană pare o răsturnare a semnificaţiei iniţiale a acestui cuvînt; **laborator** vine din latineştile **labor** (muncă) şi **orator** (rugăciune). "Laborare et orare", (munceşte şi roagă-te), deviză a alchimiştilor, a fost parafrazată de mistici prin "Laborare est orare", (a munci înseamnă a te ruga).

Americanii - aşa cum i-am cunoscut eu - par a spune: **Orare est laborare**. Adevărata rugăciune este munca; laboratorul unei forme de fericire găsită la capătul puterilor, de a **face** fericirea.

SERGIU ANGHEL

Cu ochiul liber



SUBIECTIVELE

În sintaxa frazei românești există o regulă care spune: verbele cu regim în dativ cer subiective. Dintre toate regimurile, vechi și mai noi, cel mai popular e regimul în dativ: îmi place, îmi trebuie, îmi convine, mi se pare ș.a., cu formele lor negative cu tot. (Că și verbele impersonale de care erau înțesate "cuvîntările" - trebuie, se impune, se cuvine - cer tot subiective, e altă poveste.) Lucrurile astea le învață școlarii pentru examenul de treapta I ("... fiule, o treaptă"), apoi le uită, acaparați de viața care nu mai stă să despartă frazele în propoziții. Doar pe palierele dintre etaje, cînd te oprești să-ți tragi răsuflarea, verbele astea te urmăresc din cauza regimului lor ciudat în care tu, subiect logic, ești mai puțin important (un complement indirect, acolo) decît obiectul plăcerii, trebuinței sau părerii.

Statul la televizor e un astfel de palier în intervalul unei zile iar în programul TV fiecare își are subiectivele sale, după vîrstă, sex, grad de cultură și gusturi, Televiziunii revenindu-i misiunea imposibilă de a le împăca pe toate. Dacă o emisiune nu-ți place, nu te obligă nimeni să-ți pierzi vremea cu ea, mai există și alte ocupații.

Din decembrie încoace, dar mai ales dinspre mijlocul verii, gradul de interes al programelor a scăzut progresiv, și chiar la **Actualități,** cînd tot omul e nelipsit din fața ecranului, se adastă asupra alegerilor de **miss** sau se insistă pe expoziții diletante - iar despre evenimentele la zi din Bulgaria, de pildă, trebuie să ne informăm ca mai an, de pe alte canale și lungimi de undă, fiindcă, ni se spune, spațiul pentru știri s-a epuizat. E clar că redactorii **Actualităților** au și ei subiectivele lor (sau ale altcuiva ?) în selecția informațiilor. O altă tendință a alcătuitorilor de programe e aceea de a împinge subiectele de mare interes spre miezul nopții, cînd audiența e mult mai mică, presupunînd că mai există în țara asta oameni care se scoală înaintea zorilor pentru a merge la locul de muncă. În schimb, la orele de vîrf abundă umpluturile, frunzele, trăncăneala și așa- zisele divertismente și diversiuni, cîrpite din numere vechi, evident marcate de restricțiile "iepocii", lungi prezentări ale numerelor din program citite fals-vioi de fete frumoase care, cînd își ridică ochii de pe hîrtie ca să tragă obligatoriul **smile**, pierd șirul și se bîlbîie. Sosul acesta dintre bucăți e lungit și fad iar arătoasele domnișoare pozează ca la un concurs de coafuri. E clar că ne lipsesc animatorii cu farmecul inteligenței și spontaneității, competenți fără emfază și simpatici fără vulgaritate, în genul lui Cristian Țopescu, de exemplu, sau al regretatului Tudor Vornicu, sau al exilatului Andrei Bacalu. Și mi-ar mai plăcea (urmează o subiectivă) să văd un program de sîmbătă prezentat și comentat de Irina Petrescu sau de Gina Patrichi, de Petre Gheorghiu sau de Dinică, de oameni care știu să se adreseze cu naturalețe fiecăruia dintre noi și să ignore camerele de luat vederi ce îi somează să pozeze, să se falsifice.

De multe ori, în fața zîmbetelor mieroase, a sentimentelor mimate stîngaci, la auzul textelor cu un captatio stupid am avut impresia că sîntem tratați drept proști, incapabili să discernem nuanțele și să judecăm cu mințile noastre, că se mizează mai ales pe reacțiile sentimentale primare și pe comoditatea de gîndire a unui public ce înghite și digeră tot ce i se vîră pe gît.

Doar redacția de film artistic își alege cu mai mult respect pentru abonați peliculele (unele, e drept, cu stagii lungi pe marile ecrane, dar demne de revăzut), iar emisiunile de teatru TV, în ciuda fragmentării în serial, la care nu se pretează orice piesă, ne fac încă o dată dovada ce extraordinari actori și regizori avem și cît de păgubiți am fost, atîta amar de timp, fiindcă nu li s-a îngăduit să-și facă meseria pe măsură și în văzul lumii largi. "Vezi cum sînteți voi, ăștia, - îmi reproșa un domn care găsise smîntînă la stat și era foarte mulțumit - dacă **înainte** ați fi avut la televizor asemenea program, ați fi fost în **al** nouălea cer".

E drept că, dacă în aceeași săptămînă, în loc de coruri, recitări și cuvîntări, i-aș fi văzut pe săturate pe Rebengiuc și Gene Hackman, finala campionatului mondial de fotbal și grupul **Divertis** făcînd bancuri politice, mi s-ar fi părut o minune. **Înainte.**

Numai că acum e **după**, iar regimul în dativ cere alte subiective.

ADRIANA BITTEL

După Costinești o
FILMUL ȘI

Nu intrăm acum în istoria filmului, vreau doar să spun că un lucru m-a frapat la cel care a înțeles primul zona convenționalului, în cinema - și anume, Méliès: jucăria cu minuni și imagini, pentru că așa a fost considerat aparatul de filmat, a fost instalată de el în fața unei scene de teatru. Domnul Méliès a practicat iluzia unei alte iluzii; cohorta de înotătoare plecînd spre o lună de mucava, ca și multiplele dispariții ale unor doamne, erau veritabilă magie. Spectatorii nu leșinau. În cinematograful vecin, la Lumière, la "intrarea unui tren în gară", se produceau leșinuri, urlete, panică, în schimb la prestidigitatorul Méliès se intra doar în convenție și tocmai această acceptare a iluzoriului provoca emoție și chiar extaz.

Nu de puține ori filmul s-a hrănit din teatru, nu numai din textul dramatic, ci și utilizînd specificul actului teatral. Cinemaul s-a dorit mereu a fi o artă fără cîrje, dar, din păcate, sosită prea tîrziu la masa celorlalte arte, împrumuturile nu au mai fost niciodată restituite. Au existat și mai există "răfuieli", în sensul găsirii unui limbaj propriu, dacă nu unic, și experiențele s-au numit, pe rînd, noul val, free-cinema, neorealismul italian, lucru deloc de mirare, de vreme ce și în teatru au existat tendința "teatrului sărac", cea a actorului marionetă, eliminarea clasicismului în favoarea teatrului-manifest, adică desființarea barierei reprezentate de rampă, de fapt ieșirea din cercul strîns, tot mai strîns, al convenției. Ruperea cinematografului de teatru s-a produs odată cu jocul încadraturii, cu posibilitatea de a decupa atît realitatea cît și convenția scenică, și astfel privirea spectatorului a fost obligată să intercepteze unghiuri multiple. Dacă dorința celor ce realizează actul teatral a fost aceea de a veni spre spectator (implicîndu-l, șocîndu-l, integrîndu-l jocului), în cinema drumul a fost invers, spre ecran și dincolo de el. Cinema-ul a căutat să uite actul teatral, sau i s-a părut numai, pentru că nimeni nu dorea să apeleze la ceva apreciat drept vetust. Teatrul filmat a fost considerat de multe ori drept o nereușită cinematografică în sine, și goana după real, după ineditul vieții, după chipuri autentice și decoruri adevărate i-a obsedat pe mulți dintre realizatori. Și totuși, aceste experiențe odată epuizate, filmul a revenit la teatru, dintr-un fel de aspirație aristocratică. Altfel nu pot concepe drumul unui Visconti - de la **Senso** și **La terra trema** (o zonă pur neorealistă) la **Ghepardul, Moarte la Veneția** și **Portret de familie**... și mai apoi la regia de operă. Cum Fellini, magul, a început cu **Șeicul alb,** a abordat realismul poetic în **La strada** și apoi și-a imaginat o lume de himere, a copilăriei petrecute la Rimini, în Romagna, o lume de fantasme și mister, o iluzie continuă și un joc fără sfîrșit, culminînd cu **Opt și jumătate, Casanova, E la nave va.** Cum Tarkovski, după inegalabila frescă cinematografică **Andrei Rubliov** (lungul drum al geniului spre nemurire), pătrunde în spații teatrale, lansînd parabola cinematografică, fără să simtă nevoia unui minim semn al realului - **Nostalghia, Sacrificiul.** Pasolini a redimensionat cinematografic teatrul antic **(Oedip),** Welles l-a recitit pe Shakespeare în **Clopotele de la miezul nopții,** Nikita Mihalkov a ecranizat **Platonov** în convenție teatrală, un Cehov în cheie tragicomică, în **Piesă neterminată pentru pianină mecanică.** Au fugit de însemnele teatralului, negînd forța replicii în numele limbajului cinematografic, Jean-Luc Godard, Bunuel, Alain Resnais, Jean Cocteau.

Iată deci că literatura și teatrul rămîn adînc impregnate în substanța filmului, nu de puține ori marcînd-o și înnobilînd-o. De fapt, ce ne interesează atunci cînd privim o pînză albă - ecranul?

De la viața în roz (în lumea "telefoanelor albe") la viața așa cum este, dură, încurcată, neiertătoare, frumoasă, cu noroc și cu ghinion, pîndită la fiecare pas de moarte. Și ne mai interesează, nu în ultimul rînd, "viața altfel". Fiindcă actul teatral, ca și cel cinematografic, devin tot mai mult un refugiu în raport cu ceea ce ni se întîmplă în fiecare zi. Și acest refugiu capătă semnificația unei "zile speciale". O zi cînd intrăm în convenție, cînd acceptăm butaforia sau neverosimilul, într-o încrîncenată evadare din real. Însă ceea ce este esențial, pe lîngă o scenă de teatru sau un ecran (sau și una și alta), este **un punct de vedere.** Vrem să aflăm ce înseamnă de fapt o retrăire a unui eveniment dat. Silabisim cuminți alfabetul inovației. Privim imaginile ca și cum am avea în față adevărate ecuații matematice. **A** și **b, x** și **y** nu au concretețea unui obiect, dar jocul este esențial și te captivează. Iată de ce acceptăm oceanul de plastic al lui Fellini, nava din butaforie, ruinele amintind de antichitate la Tarkovski, spațiile esențializate și ritualul teatrului nô la Kurosawa, farmecul monologului la Visconti și mai ales la Bergman, grandoarea jocului de interior la Wajda, teatralismul gesturilor la Kenji Mizoguchi, convenționalismul în mimarea incomunicării (finalul din **Blow-up** de Antonioni). Iată de ce, filmînd o scenă și un stufos dialog între două personaje - atît, o scenă, un decor minim și două personaje -, Bergman rămîne același mare regizor de

meditație despre CONVENȚIA TEATRALĂ

film (**După repetiție**). Ca să nu mai amintesc revelatorul portret de grup într-un interior, grup care trece de la ordine la revoltă și isterie, sub conducerea unui amabil dirijor ce se transformă într-un feroce dictator - **Prova d'orchestra** (Fellini).

Ca să marcheze iluzia, ca să ne arate în ce constă jocul acesta, mulți cineaști au adus în fața camerei de filmat platoul - locul unde se plămădește iluzia. Au desconspirat taina. S-au deschis larg porțile cetății filmului. Au apărut în cadru proiectoare și traveling-uri, mașina de ploaie și de vînt, zăpada artificială, repetițiile actorilor, pereții demontabili, trucajele, truda unei echipe, nereușitele, dar și euforia succesului. Altădată, nici nu puteai ajunge să te apropii de vedetă. Polițiștii făceau cordoane ca s-o protejeze de curiozitatea și nebunia admiratorilor. Altădată... Pe cînd acum, nimic nu mai scapă nevoii de a cunoaște culisele artei filmului. Dînd la o parte vălul misterios, cinema- ul a arătat că vehiculează elemente teatrale (**Noaptea americană** - Truffaut, **Interviu** - Fellini).

În cinematografia noastră, mulți regizori au venit din teatru: Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Alexa Visarion, Alexandru Tatos. Primele etape - în special la Ciulei și Pintilie - au fost acelea de desprindere de fenomenul teatral. Atît în **Valurile Dunării** cît și mai ales în **Duminică la ora 6** (adevărată lecție de cinema modern), se observă fascinația limbajului filmic. Sosiți dintr-o lume a semnului și a convenției, cei doi au dat întîietate, cum era și firesc, realului. Jocul simplu, discret, multitudinea secvențelor de exterior, descoperirea emblemei cinematografice (secvența liftului în filmul **Duminică la ora 6** al lui Pintilie), întîlnirea cu mari operatori (Ovidiu Gologan și, respectiv, Sergiu Huzum), toate acestea au contribuit ca cei doi mari regizori de teatru să semneze pelicule definitiv intrate în istoria filmului românesc, drept capete de serie. A venit însă rîndul **Pădurii spînzuraților** și **al Reconstituirii**. Elementele teatrale se fac iarăși simțite. În filmul lui Pintilie, conflictul se petrece "la scenă". La Ciulei, decorul și modul în care este dirijat jocul actoricesc, și mai ales tratarea scenelor de masă, limitînd mișcarea aparatului, precum și suflul epic, măreția dramaturgică, revelația planului doi și chiar trei în același cadru ne-au reamintit cultura teatrală a marelui regizor.

Visarion debutează într-o cheie sută la sută teatrală (**Înainte de tăcere**), în timp ce Tatos redimensionează în cheie teatral-cinematografică proza lui D.R.Popescu (**Dulos Anastasia trecea**).

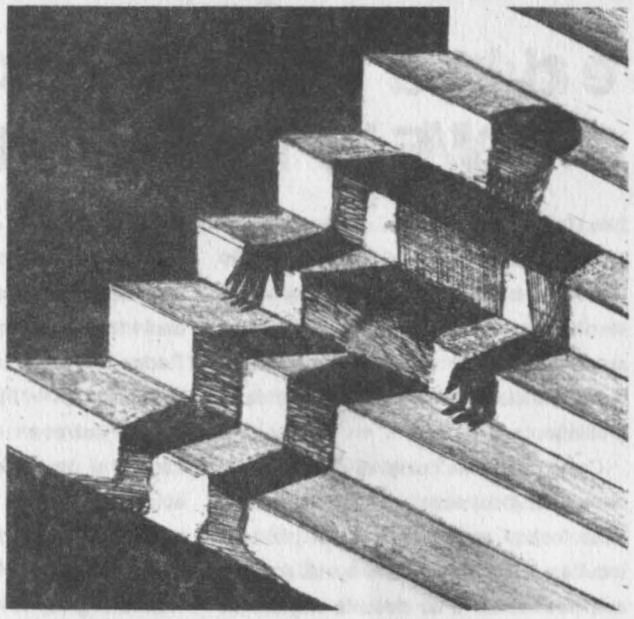
Așteptat cu interes și emoție, respirat cadru cu cadru, de un public pregătit de cîțiva ani să recepteze o capodoperă, ultimul film al lui Pintilie, **De ce trag clopotele, Mitică?**, ne-a prezentat un regizor fascinat mai mult de teatru decît de cinema. În teatrul lui Caragiale, Pintilie a realizat echivalentul tragic. În filmul său, în prim-plan se află grotescul. Avînd ca motto acel inubliabil "Simț enorm și văz monstruos" din **Grand Hotel "Victoria Română"**, Pintilie a văzut "monstruos"! Convenția teatrală nu oferă personajelor nici o șansă de a evada din noroi, mizerie, prostie. Starea lor de euforie s-a transformat într-o disperare a căutării de sine. Însă nimeni nu realizează că reprezintă în context o miză extrem de mică. Ca să sublinieze teatralitatea acestei zbateri "în carnaval", Pintilie ne joacă o farsă. De la început, platoul de filmare este prezent. La final, apare regizorul însuși strigînd în porta-voce. Deci, nimic nu-i adevărat, încearcă să ne sugereze Pintilie, după ce ne aruncă în față adevăruri crude, înspăimîntătoare. Totul se petrece fără menajamente. Actorii sînt în transă. Voluptatea amorului este cumplită. Morala, "prințipurile", autoritatea - totul este marcat de întuneric. Întuneric e și în mintea fiecăruia dintre cei ce viețuiesc în mahalaua cufundată într-un etern întuneric. Procedeele cinematografice doar îl ajută pe Pintilie să realizeze simultaneitatea diferitelor spații de joc - frizeria, balul, baia publică. Cinema-ul îi permite să creeze momente de liniște - superbe cadre "de așteptare" - ca să reînceapă, mai crîncen, conflictul. Pintilie este acum departe de etapa cinematografului pur, îl interesează dramaturgia lui Caragiale, iar pe noi, punctul lui de vedere. Comicul este amar, grotescul te înăbușă, aștepți răsăritul de soare, care nu vine și nu va veni niciodată; se văd doar vălătuci de ceață, o ceață care te apasă, care estompează totul, și carnavalul devine tragic. "Vitrionul" și "cremenalul" planează asupra acestui bîlci, în care replica este urmată de palme și pumni,sentiment înseamnă "tăvălit bine și călcat în picioare", iar concluzia este mai mult decît o ghilotină, e chiar un satîr ruginit, cu care trebuie să izbești de două ori - "Închide ochii, nu le răspunde... lasă-i să moară proști!".

Este o "lecție de cinema" sau un excelent teatru filmat? Problema rămîne deschisă.

Există creatori în care ecranul și cortina, scîndura scenei și cîmpul alb de zăpadă, prim-planul și replica la "arlechin", firescul și abstractul, viața și iluzia, se contopesc sub semnul divinului. Un semn foarte rar, nedrept de rar. Puțini sînt cei străfulgerați de el, între atîtea milioane de viețuitori sau... supraviețuitori.

LAURENȚIU DAMIAN

ALEXANDRU COLPACCI: Prefer să-mi cîștig viața oricum, decît să fac teatru oricum



■Cînd ai plecat din țară?

□ La sfîrșitul lui '82.

■ Ai mai revenit?

□ Nu. Acum e prima oară.

■ Cum ne regăsești?

□ Trebuie să vă mărturisesc că-mi place. Gălăgia asta, agitația, libertatea, faptul că toată lumea vorbește și că opiniile sînt atît de divergente, că ziarele sînt sau măcar pot fi atît de diferite, totul e fascinant, mai ales față de ce lăsasem în țară.

■ Ce nu-ți place?

□ Din punct de vedere material, diferențele sînt încă atît de mari că nu suportă, desigur, comparația. Dar nu știu dacă asta e acum atît de important.

■ Ce ți se pare a fi cel mai important?

□ Am impresia că personalitatea poate, în sfîrșit, să se exprime liber. Nu mai e complexată, nu mai trebuie să se exprime în ambiguități din care să extragi adevărul.

■ Din chiar acest punct de vedere, care crezi că vor fi consecințele pentru teatru?

□ Cred că perioada care începe este cea a căutării și exprimării esenței actului teatral. De unde pînă acum ne angajam pe o pistă a pseudo-curajului, prin tot felul de mijloace laterale, bazate pe conivența cu sala, acum lucrurile se schimbă. Înainte existau o serie de coduri de comunicare pe care strada, viața de pe stradă, le-au înlăturat. Ele se adăugau discursului scenic și de multe ori succesul unui spectacol depindea și de acest lucru, de aceste adăugiri.

■ De ce ar depinde el de acum încolo?

□ Cred că teatrul, ca și pictura, sculptura, muzica, posedă numărul de aur. Teatrul este "subversiv" prin esența lui, fără a fi nevoit să arate cu degetul. Neliniștește, reușește să pună întrebările cele mai incomode asupra ființei, ca și asupra societății. În ultimii ani, printr-o confuzie generală, în cele din urmă nu se mai vorbea decît despre o singură persoană. Teatrul era și el un comentariu la nomenclatură, o analiză a actualității prin prisma a ceea ce făcea această nomenclatură, cu publicul stabilindu-se tacit un cod de comunicare. Obsesia noastră comună de a regăsi libertatea de multe ori ajungea la o deformare a legilor esențiale ale teatrului, care are un adevăr al lui, metafizic. În ce mă privește, mă înscriu în această direcție cu o bună parte dintre spectacolele mele, cum ar fi **Balconul** de D.R. Popescu, considerat la vremea respectivă mult mai subversiv decît îl credeam eu, ca și **Ploșnița** de Maiakovski, spectacol al cărui turneu fusese oprit pe drumul de la Oradea la București. Sper că "neîncrederea" asta a "oficialității" în discursul artiștilor adevărați nu mai e actuală. Discuțiile purtate acum, în România, par a-mi confirma acest lucru.

■ Care dintre spectacolele tale îți sînt mai dragi?

□ Pe lîngă cele deja amintite, **Astă-seară se improvizează** de Pirandello, **Emigranții** și **Tango** de Mrozek, **Scrisoarea pierdută,** spectacole cărora atmosfera din epoca respectivă nu le era deloc propice.

■ Ce spectacole ți-ai dori să faci azi în România?

□ Nu prea cunosc dramaturgia ultimilor ani. Din textele pe care le știu, aș pune piese de Dumitru Solomon, Marin Sorescu, Teodor Mazilu, sau "recentul" Matei Vișniec. Sînt autori care continuă să mă intereseze foarte tare. Paradoxal e că un spectacol ca **Poveste de iarnă** de Shakespeare, pe care l-am pus la Oradea și pe care eu însumi am vrut să-l "cenzurez", să-l opresc, nemulțumindu-mă, a avut un mare succes de public.

■ Crezi că lucrul ăsta se va mai întîmpla?

□ Nu știu.

■ E vorba, în ultimă instanță, de ce vrea, de ce-l place publicului. Lucrul acesta poate fi neglijat?

□ În nici un caz. Dar cred că în viitor departajarea va fi mai lesne de făcut. Teatrele particulare care se vor naște vor face practic, prin repertoriul lor, diferența între ceea ce vrea, ceea ce e pe gustul publicului și teatrul de artă, să-i zicem noncomercial.

■ Ce-ai lucrat ca regizor în străinătate?

□ Aș vrea să încep cu altceva. Să spun mai întîi la ce a dus faptul că artiștii români nu sînt cunoscuți. În momentul în care există un teatru românesc de o mare valoare iar reprezentanții lui, neavînd deschiderea necesară spre Europa, sosesc totuși în Occident, și încă după un număr important de spectacole, recompense, premii etc., ei se află totuși în situația de debutanți. România are un fond de talente cu care se poate mîndri, dar pe care l-a ascuns. La plecare credeam că și bagajul meu este suficient pentru a convinge. Ceea ce s-a întîmplat după sosire, la Paris sau la Londra, ține mai mult de un anacronism apropiat de Jack London din **Martin Eden,** decît de condiția unui artist care și-a creat propria-i imagine. În momentul în care te prezinți, în căutarea unui contract, înmînînd și un **curriculum vitae,** există o întrebare clasică: "Dar aveți liceul?"

■ "Avîndu-l", cu ce alte profesiuni s-a îmbogățit experiența regizorului Alexandru Colpacci?

□ Am fost rînd pe rînd un fel de șef peste portari, am făcut cronică de teatru, am făcut spectacole (șapte la număr), am fost șomer, profesor de istoria teatrului la Universitatea de vară din Lille, în nordul Franței, am scris scenarii și adaptări, acum am chiar compania mea de teatru, **Théâtre de la Clepsydre,** la Paris. E un teatru profesionist, care trăiește din subvenție și din coproducții.

■ Unde ai dori să montezi o piesă, în România?

□ Am fost deja solicitat de Teatrul din Oradea, unde am lucrat zece ani și mi-am urmărit cîndva programul, așa că mă bucură faptul că după atîția ani actorii mei mă vor, în continuare. În funcție de eventualele invitații, aș monta desigur și în București sau în alte orașe ale țării, cu condiția să mă pot exprima liber. "Ciubucuri" și "șușe" n-am făcut niciodată și cu atît mai puțin le-aș face acum. Prefer să-mi cîștig viața oricum, decît să fac teatru oricum.

Convorbire consemnată de **VICTOR PARHON**
(28.06.1990)

"... ACEST ANIMAL CIUDAT"

Prima etapă a teatrului experimental, ori a experimentului teatral s-a consumat la Iași (și nu numai la Iași) către sfîrșitul deceniului șapte. La vremea respectivă, teatrul românesc se afla în avangarda teatrului european, devansase chiar teatrul polonez, a cărui mare înflorire poate fi datată către mijlocul deceniului opt. Ca să ne putem face o imagine clară asupra experimentului teatral de la noi, va trebui să delimităm mișcarea "off-off", în principal studențească, de cadrele instituționalizate. Teatrul studențesc nu a ieșit în stradă ci a urcat în "poduri". Experimentul "oficial" a încercat să scoată teatrul din scena italiană și să-i redea ceva din libertatea scenei "en rond".

La Iași au existat două forme de experiment teatral. Cea dintîi a mizat pe regia tînără, socotită și devenită nonconformistă. Cătălina Buzoianu, în primul rînd, și Anca Ovanez-Doroșenco au forțat limitele gustului, fie și cu prețul sfidării. Printr-o comparație niței forțată, am putea spune că cele două regizoare au încercat să transforme scena academică de la Iași într-o estradă de bîlci, într-un podium de carnaval în care totul este permis. Teatrul și-a recăpătat prospețimea, fie și cu prețul unor eșecuri.

Cea de a doua formă a iconoclastiei teatrale a constat în modificarea structurală a comunicării cu publicul. Spectatorul a fost adus pe scenă, ca într-o sală studio de astăzi. Sau, în cadrul și mai intim decît al studiourilor de azi, într-o sală ca de expoziție, cu publicul jur-împrejur, s-au jucat piese de Mazilu și Strindberg. Dar pe vremea cînd se jucau, la Iași, Inundația, Iertarea, Pelicanul, Pescărușul, Războiul vesel, Filoctet optimismul venea din toate părțile.

Teatrul credea în destinele lui, spectatorii veneau la teatru ca la o sărbătoare populară, criticii teatrali erau un fel de disc- jockey, anunțau evenimentul și, acolo unde era cazul, explicau ce părea de neînțeles pentru cea mai mare parte a publicului. Teatrul era un spațiu al libertății. Era firesc să dispară. A trebuit să ne întoarcem la scena italiană, a trebuit să uităm de căruțele cu coviltir în care se adăposteau artiștii și decorurile. Teatrul a redevenit o instituție de stat, cu toate obligațiile care decurg de aici.

A doua etapă a experimentului teatral s-a situat sub o zodie pragmatică. Descoperind că normele actoricești, pe care el însuși le-a impus, nu pot să fie acoperite, defunctul Consiliu al culturii și-al educației socialiste a invitat teatrele la forme noi de exprimare. În felul acesta s-a ajuns la așa-numitele recitaluri actoricești, care constau în piese în unu, două, trei, patru și, în cazuri excepționale, chiar în mai multe personaje. Puterea de adaptare a artistului este, practic, nelimitată. S-au creat, în foarte multe teatre, sălile "Studio", destinate acestor "recitaluri", în fapt, piese camerale de interiorizare, de virtuozitate interpretativă. Contextul este complet diferit de acela din anii '70. Orice formă de revoluție este interzisă. Teatrul nu trebuie să provoace nici măcar prin expresie. Se caută textele "inocente", se caută melodrama, de la Noaptea tăcerii, noaptea singurătății și pînă la Vînătoarea de rațe. Nu am ales întîmplător aceste două titluri. De la Anderson și pînă la Vampilov e o distanță cît de la Scribe și pînă la Cehov. Nemaifiind însă vorba de o revoltă umană împotriva Structurii, ceea ce contează e Performanța interpretativă. La Iași, și în primul text și în al doilea, Sergiu Tudose și Violeta Popescu dau probe de virtuozitate. Confuzia crește. Prin proba interpretativă, și cele două texte par echivalente. Drama teatrului românesc în ultimele două decenii stă chiar în posibilitatea de-a compara Noaptea tăcerii, noaptea singurătății cu Vînătoarea de rațe. Politicul se topește, odată cu omenescul, într-o zonă comună, pe care obișnuim s-o numim melodramatic.

Dintre spectacolele de studio ar mai trebui amintit Tactica șarpelui boa, titlu neinspirat dat dramatizării lui Gabriel Arout după schițe și nuvele de Cehov (în versiune originală Omul, acest animal ciudat). Spectacolul e tragic, la modul cehovian. Dar și el cheamă lumea "la teatru".

Cea de a doua perioadă a experimentului teatral, punînd miza pe performanța interpretativă, s-a circumscris într-o mișcare pe care aș numi-o a "teatrului în colivie". Este un teatru de "rezervație naturală", incapabil să iasă în stradă, comunicînd esopic. Instituționalizat, teatrul experimental se adresează aceluiași public conformist, venit la spectacol din obligație sau din obișnuință culturală.

VAL CONDURACHE

CAPCANE ȘI LIMITE

Experimentul, atît în artă cît și în general, nu poate fi niciodată scop în sine. El este destinat nu etalării ci exclusiv probării, nu consumului artistic ci optimizării acestuia. Răspunzînd atitudinii novatoare a artistului, elanului său explorator, experimentul artistic reprezintă imaginarea și verificarea practică a unor noi procedee de creație. Dar experimentul ca atare rămîne o problemă de laborator a creației, de culise și nu de avanscenă. De aceea absolutizarea etapei experimentale, aprecierea ei în sine și pentru sine și nu drept o căutare, drept un drum nou spre atingerea scopului estetic final, transformă experimentul în propriul său conținut și reprezintă astfel cea mai frecventă capcană ce-i pîndește pe cel ce-l folosesc inadecvat: confuzia dintre mijloc și scop.

Prin amintita confuzie este desconsiderată finalitatea, scopul însuși al experimentului: adecvarea unui proiect artistic la o modalitate concretă de expresie. Acest proiect trebuie însă să preceadă experimentul. Devenind autoreflexiv acesta poate prezenta, desigur, un interes în sine, așa cum poate fi interesant să-l asistăm la lucru pe olar, frămîntîndu-și lutul sau căutînd o nouă modalitate de acționare a roții, dar fenomenul ca atare se plasează alături, mai corect spus, înainte de artă. Numai zveltețea ulciorului, cu zmaltul înnobilat prin logodna cu focul, numai produsul final, reușit, poate fi deci operă de artă. Experimentul nu ține, așadar, de artă ci de tehnică, de meșteșug, el nu este inspirația ci exploatarea implicațiilor ei concrete. De aceea, desfășurarea lui presupune mai mult scrupul și răbdare decît talent și imaginație. Dacă ideea unui experiment mai poate fi asociată creativității, procesualitatea ei concretă, nu. Ba mai mult, ideea unui experiment nu este o idee artistică, ci doar sugestia

unei modalităţi de a-i proba viabilitatea.

Lucrurile nu stau cu totul altfel nici în teatru. Cînd ceea ce ni se prezintă este rezultatul unui experiment reuşit, deja nu mai este vorba de un experiment ci de artă. Dacă **procedura** experimentală rămîne evidentă, înseamnă că modalităţile de expresie încercate nu au atins "punctul de topire" ce le face să fuzioneze în spontaneitatea şi firescul unei forme ce nu trebuie să trădeze nimic din efortul anterior depus întru obţinerea ei. Partea de muncă, de căutare, de experiment, inerente oricărui proces de creaţie, trebuie să fie asemeni celor două treimi din volumul icebergului care nu se ghicesc, ascunse fiind sub apă, dar a căror existenţă conferă măreţie şi stabilitate trăirii vizibile.

Noţiunea de "**artă** experimentală" precum şi cea de "**teatru** experimental" mi se par astfel ilegitime estetic, oricîtă notorietate ar fi dobîndit în limbajul de specialitate de la mijlocul acestui secol. Nici Peter Brook, nici Grotowski n-au transformat experimentul în **artă**, chiar dacă l-au efectuat adesea pe scenă, în faţa spectatorilor. Permiţîndu-ne să aruncăm o privire în atelierul lor de creaţie, să le descifrăm căutările, nu înseamnă că ne-au făcut părtaşi şi la reuşitele omologabile ale acestor căutări.

Nu negăm, prin aceasta, importanţa covîrşitoare a experimentului în efortul de îmbogăţire şi dezvoltare a expresivităţii scenice. Numai că el rămîne şi în acest caz doar un **instrument** al creativităţii, un sprijin şi un stimulator al acesteia, şi nu un beneficiar al ei. Nu experimentăm ca să fim originali, originalitatea fiind ea însăşi o premisă din care se naşte ideea şi necesitatea experimentului. Dar, orice experiment **reuşit** naşte noutate şi deci originalitate întrucît introduce în practica uzuală tehnici şi modalităţi de expresie ce n-au fost proprii pînă atunci colectivului respectiv (şi aş putea da în acest sens exemplul muzicalului **Păguboşii**, gen de spectacol total, practicat ca atare pentru prima oară de actorii teatrului "Nottara").

Orice creaţie autentică, fiind o plonjare în necunoscut, lansarea pe un drum nemaiumblat, îşi asumă şi riscul eşecului. Dar în vreme ce un pictor sau un scriitor îşi pot ţine ascunsă nereuşita, arzînd pînza sau rupînd paginile neinspirate, în vreme ce eşecul lor are doar consecinţa subiectivă a unui sentiment de insatisfacţie, curînd uitat şi el în euforia urmăririi unei noi idei creatoare, un **spectacol** ratat implică pe lîngă pierderi materiale irecuperabile şi situaţia jenantă a dezvăluirii **publice** a eşecului. De aceea, în condiţii normale, realizatorii unui spectacol (căci nu ne referim în contextul de faţă la dramaturgia experimentală) sînt, de regulă, mai înclinaţi spre conformism, spre soluţii sigure, anterior verificate, spre forme de expresie asimilate de public şi avînd astfel o accesibilitate asigurată. De aici o mai riguroasă cenzură critică asupra ideilor novatoare, puse sub semnul întrebării şi adesea considerate neviabile **înainte de a fi** putut **să se materializeze** şi deci să fie confirmate sau infirmate ca fapt de artă. Şi tot de aici sporita inhibiţie faţă de soluţii esenţial noi, cu rezultate imprevizibile, ceea ce, evident, nu poate fi decît o frînă în calea creaţiei. Ca o soluţie de compromis - nevoia de experiment şi în arta spectacolului neputînd fi eludată - s-a recurs la aşa- zisele "studiouri experimentale".Cheltuielile de montare mai diminuate în cazul lor precum şi publicul mai restrîns (acest "martor" al eşecului) presupun suspendarea provizorie a unora din obiecţiile prea severe ale veghei critice. Dar şi în acest caz, succesul va fi recunoscut ca deplin abia prin omologarea soluţiei experimentale în **condiţii de normalitate** cotidiană a teatrului şi nu în cele de excepţie ale laboratorului-studio (condiţii în care şi tehnica expresiei scenice - mimica, intensitatea rostirii şi amploarea gestului - este sensibil diferită de cea obişnuită din cauza plasării actorului în imediata apropiere a spectatorului). Astfel, nu rareori, ceea ce rezistă în condiţiile şi la scara redusă a studioului, îşi pierde din strălucire şi relevanţă pe scenele marilor săli de spectacol. Or, are rost să experimentăm, să căutăm deci soluţii menite **deliberat** a fi valabile **numai** în condiţiile unei arte teatrale "de buzunar"? Cu ce ar ieşi astfel în cîştig mijloacele de expresie ale artei scenice **în genere**?

Nu cred, de aceea, în viabilitatea unui "teatru experimental" ca **variantă** sau **alternativă** a teatrului obişnuit, cum nu cred în legitimitatea unui teatru ce-i utilizează pe spectatori ca pe nişte "cobai", cu riscul de a-i pierde definitiv. Căci, o altă capcană a experimentului, devenit atribut asociat unei anumite creaţii, constă în folosirea lui drept "jolly-joker" justificativ atunci cînd neclarităţile de concepţie şi imaturitatea estetică a rezultatului generează dificultăţi de înţelegere şi apreciere din partea publicului. Scuza că ne aflăm "în faţa unui experiment" nu poate justifica prejudiciul estetic adus receptorului. Oricît de plină de învăţăminte ar fi fost, pentru realizatori, acea bătălie pierdută.

VICTOR ERNEST MAŞEK

LIBERA INIŢIATIVĂ TEXTUALĂ

Să acceptăm, pentru început, că fiecare text pentru teatru este un experiment.Autorul încearcă şi el , cum poate, să fie original, dacă nu din frămîntare interioară, măcar din calculul elementar că nu poate rescrie o comedie de Goldoni şi s-o dea ca personală. Pînă la urmă experimentul este măsurabil prin depărtarea de modele cu buna cunoaştere a lungului nasului: o depărtare astronomică nu va exista niciodată.

Modelele domină teatrul mai mult ca alte arte, pentru că, pînă la urmă, teatrul se joacă pe scenă cu decoruri şi actori. Sigur că visez la un teatru holografic, la decoruri înşelătoare "pe bază" de laser, la apariţii-dispariţii prin mijloace video tridimensionale, pe elemente de hazard, ca de pildă apariţia pe scenă, fără prevenire de la un spectacol la altul, a unui şoarece, taur furios, leopard. Dar abuzul de asemenea gadgeturi ucide "omenescul" piesei, duce la un S.F. de maxim kitsch.

Experimentul în textul teatral rămîne desigur esenţial. Cum se poate realiza, cît timp pot demonstra cu exemple că "totul s-a făcut"? Am găsit elemente serioase de textualism la Camil Petrescu, permutări de personaje încă de la Shakespeare. Experiment teatral absolut nu există şi nici măcar posibilitatea unei mari schimbări de direcţie. Ceea ce se poate încerca este, după opinia mea, mixarea tuturor procedeelor posibile cu încercarea concomitentă de a le da un sens contrar aşteptării clasicizate. Astfel, pedepsirea unui criminal să fie o farsă iar căsătoria din final o tragedie. Evident, această tratare cu un minus în faţă este foarte schematică. Dar jocul de aşteptare-confirmată, aşteptare-contrazisă, realizat neuniform pe parcursul textului, îl va înnoi.

Departajările valorice se vor face prin adecvarea acestor schimbări la sensul global al piesei şi, pe o reţetă unică, vor fi rezultate foarte bune sau foarte proaste.

În mod intolerant şi agresiv, autorul dramatic îşi face propriul experiment ceea ce înseamnă, implicit, că nu acceptă "cuceririle" rezultate în urma experimentelor celorlalţi autori. Aşadar, experimentul teatral are loc în gol. Nimeni dintre urmaşi nu va face uz, altfel decît pe furiş, de cele rezultate prin experimentul meu. Iar eu la rîndu-mi, ignor bunurile cîştigate prin truda altor experimentatori, îi mai şi atac la nevoie, iar noaptea, într-ascuns, mixez ce pot, cum pot, din toţi.

Respins pe faţă ca demodat, căci orice experiment de ieri este convenţia plicticoasă de azi, demersul îndrăzneţ al antecesorilor rodeşte în piesele noastre, le împodobeşte, îi bucură pe spectatorii care, naivi, ne aplaudă.

Naivitatea spectatorului este un lucru nepreţuit pe care toţi autorii de experimente trebuie să-l cultive cu grijă. Pe ea contez în fiecare zi a vieţii mele de dramaturg în (de)formare. Şi scriu, şi scriu...

HORIA GÂRBEA

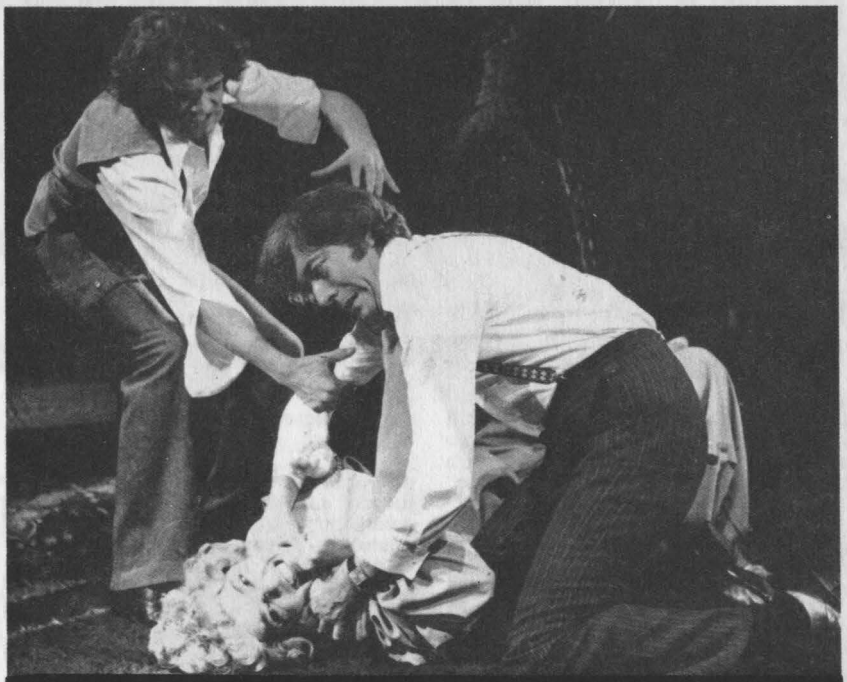
PROBA DE LABORATOR

Cred că înnoirea artei teatrale, mai precis a limbajului acestei arte, depinde în mare măsură de experimentul teatral. Nu trebuie să uităm că, după Revoluție, nimeni nu va mai putea da vina pe lipsa libertății de exprimare, pe comitete și comiții... de vizionare și așa mai departe. Mă refer nu numai la condiția actorului, care trebuie "să-și schimbe pielea" periodic (dacă vrea să existe ca actor), dar și la regizor, obligat să inoveze pentru a nu deveni manierist, precum și la scenograf, îndemnat prin firea lucrurilor să regîndească și să recompună spațiul scenic.

Teatrul piteștean se bucură de șansa unui studio cum probabil puține teatre din provincie au. A fost conceput cu cincisprezece ani în urmă de arhitectul și marele om de teatru Liviu Ciulei și inaugurat de un regizor nu mai puțin celebru la ora actuală - Alexandru Tocilescu (care aici și-a "făcut mîna", pentru viitoarele-i creații). Așadar, o tradiție care obligă.

Începînd din 1980 s-au desfășurat aici trei ediții ale Reuniunii spectacolelor de studio, cu o largă participare a teatrelor din țară. Nu spun o noutate afirmînd că, la început, caracterul de experiment teatral al spectacolelor a fost mult mai marcat, iar la edițiile ulterioare el a scăzut tot mai mult, ajungîndu-se pînă la urmă la un fel de participare întîmplătoare, eclectică, străină de scopurile unei Reuniuni a spectacolelor de studio (e revelatoare o repede privire prin presa de specialitate a vremii...). Dar așa erau timpurile, nu? Oricum, toate acestea sînt de-acum istorie și ne rămîne doar să consemnăm pro domo că am înregistrat atunci un vîrf al traiectoriei artistice cu spectacolul de studio (s.n.) Cui i-e frică de Virginia Woolf? de Edward Albee în regia lui Costin Marinescu și scenografia lui Mihai Mădescu.

Vorbind de șansele teatrului experimental constat că am omis exact punctul de plecare al acestuia: piesa de teatru scrisă pentru studio. Asta deoarece am convingerea că autorul dramatic deține un rol important în acest sens, el oferind premizele acestui gen de spectacol. Implicarea dramaturgului în experimentul teatral ține de structura acestuia, de modernitatea creației lui. Există, aș zice, autori clasici și contemporani pe care, oricît ne-am strădui, nu l-am putea "convinge" să devină experimentaliști. Nu au structura necesară, iar creația lor nu conține germenele modernității care convine studioului. Că, peste ani, ceea ce azi este numit experiment teatral se va clasiciza e un proces firesc. De aici și ideea mult vehiculată și verificată de realitate a studioului-laborator de creație pentru autorul, regizorul, actorul și scenograful contemporan.



Sorin Zavulovici, Ileana Zărnescu și Ion Roxin în "Cui i-e frică de Virginia Woolf?" (Teatrul "A. Davila" din Pitești, stagiunea 1979-1980)

Mai rămîne un termen al ecuației teatrale care, dacă n-ar exista, ar trebui inventat. Dar există: spectatorul! Sînt multe întrebări legate de acest factor cvasinecunoscut și imprevizibil. Cui i se adresează teatrul experimental: unui public avizat sau celui în curs de formare? Înclin să cred că menirea spectacolului de studio este aceea de a forma publicul pentru teatru, adresîndu-se cu predilecție tinerilor, mai deschiși la nou, la experiment, pentru că viitorul este "scena" lor. Condiția esențială a teatrului experimental aș defini-o ca autenticitate artistică dublată de o maximă sinceritate. Iar publicul nu poate fi cucerit doar prin noutate cu orice preț, ci prin caratele greu dobîndite ale creației. Ajung la concluzia că a face teatru experimental înseamnă a acorda șanse unei modalități de teatru care sparge tiparele comodității și lenei, impunîndu-se prin valoare artistică, prin redescoperirea esenței teatrului.

E de la sine înțeles că un teatru ce se dorește o instituție modernă nu se poate lipsi de activitatea unui studio, ca atelier de creație unde să poată fi probate "prototipuri" vizînd înnoirea limbajului teatral, în primul rînd.

Printre proiectele noastre se află și continuarea Reuniunii spectacolelor de studio, într-un viitor nu știm nici noi cît de apropiat, date fiind consecințele dramatice ale perioadei de tristă amintire pe care am suportat-o și noi. Deocamdată așteptăm întoarcerea spectatorilor la teatru, completarea trupei și multe altele... Dar mai ales redobîndirea tonusului vital al slujitorilor scenei noastre, fără de care nu putem visa la creativitatea teatrală, la propulsarea pe traiectorii mai înalte, de nivel național, a trupei noastre. Că se poate acest lucru am dovedit-o cu ani în urmă. Întrucît am depășit etapa euforică, optimismul nostru este echilibrat de luciditatea necesară, pentru a nu face promisiuni pe care să nu le putem onora. Brutal spus, nu știu dacă în cursul acestui an la Pitești studioul va prinde iarăși viață. Dar cum teatrul a renăscut de fiecare dată, speranțele de a ne revedea la Pitești, la cea de-a patra Reuniune, mai curînd decît ne așteptăm, nu sînt încă pierdute.

SORIN ZAVULOVICI

Directorul Teatrului "A.Davila" Pitești

Foto: Ovidiu Mihai Hulban

ESTE ANDREI ŞERBAN ÎN PERICOLUL DE A FI DEPĂŞIT DE MITUL SĂU?

sau

REÎNTOARCEREA LA IZVOARELE TEATRULUI

După cele trei etape de selecţie, în "stil american", susţinute în faţa regizorului Andrei Şerban de un "platoon" care număra iniţial circa 100 de candidaţi, actorii declaraţi admişi la concursul organizat de Teatrul Naţional în iunie 1990, sînt următorii: Claudiu Bleonţ, Maia Morgenstern, Alexandru Bindea, Mircea Anca, Iuliana Moise, Dan Puric, Ana Ciontea, Simona Măicănescu, Liliana Hodorogea, Tatiana Constantin, Valentin Mihali, Mircea Rusu, Cerasela Stan, Raluca Penu, Maria Filimon, Carmen Elisabeta Ionescu, Cecilia Bîrbora, Vasile Filipescu, Claudiu Istodor, Ecaterina Nazarie. "Cu excepţia actorului Claudiu Bleonţ, toţi cei admişi vor fi angajaţi cu contract pe durata de un an, cu posibilitatea de prelungire".

MIRCEA RUSU

Concursul a fost... extenuant din punct de vedere nervos şi fizic pentru că a durat o săptămînă, concurenţa a fost mare (peste 100 de candidaţi), locurile nu se ştiau (circulau zvonuri că sînt între patru şi treizeci de locuri!)... S-a tins către testarea actorului total din fiecare. După prima probă, care a constat într-un monolog (sau două!), cîntat, dansat, a urmat proba a doua, în care Andrei Şerban voia să vadă alte faţete: un monolog (sau o poezie) pe comic sau liric. În faza a treia au rămas vreo douăzeci şi cinci; ne-a adus în hol, ne-a dictat patru versuri în greaca veche, fiecare a scris ce-a auzit (!!!) şi ne-a dat sarcina de a le spune ca pe un bocet, ca pe un cîntec liric, ca pe povestea deznădăjduită a unei lupte la care am participat şi pe care am pierdut-o; la sfîrşit trebuia să murim.

A contat de fapt, lupta noastră, a fiecăruia, cu noi înşine, pentru a ne domina neputinţele în faţa unuia dintre cei mai mari regizori din lume.

ANA CIONTEA

Consider că acesta a fost concursul generaţiei tinere, pentru că nu a existat nici unul de o asemenea anvergură - şi cînd spun asta mă refer şi la numărul şi la ţinuta artistică a candidaţilor. În ceea ce mă priveşte, m-am gîndit să mă confrunt cu "treapta" asta cu orice preţ, dincolo de tentaţia de a lucra cu un regizor ca Andrei Şerban!

Concursul a solicitat aptitudini diverse. Nu a contat că participanţii au avut roluri sau succes de box-office, ci a contat efectiv competiţia.

- Aş vrea imaginea ta despre acest concurs.

- Am avut un sentiment al purităţii emoţiilor similar celui de la admiterea în Institut: m-am confruntat cu mine însămi şi m-am purificat.

- Este Andrei Şerban în pericol de a fi depăşit de mitul său?

- Nu pot să-mi dau seama deocamdată. Tot ce pot să-ţi spun este că am avut sentimentul că în faţa mea stă un om de o mare respiraţie artistică. Şi am avut încredere în putere lui de selecţie, ştiind exact că dacă un concurent şi-ar fi dat măsura tuturor posibilităţilor, el şi-ar fi dat seama.

CERASELA STAN

Nu pot să spun nici o vorbă. Despre asta nu se poate vorbi!

.....

Pentru mine a fost un concurs în adevăratul sens al cuvîntului. La început am fost chiar puţin şocată de modalitatea de desfăşurare a concursului - pe etape eliminatorii, fiind pusă în temă de la întîlnirea cu Andrei Şerban care a avut loc înainte la Teatrul "Bulandra" şi ştiind că trebuie să-ţi arăţi toate disponibilităţile artistice.

- Tu ce ai făcut?

- De toate! Am cîntat, am dansat, am făcut pantomimă şi am avut chiar şi un travesti. În prima etapă am prezentat împreună cu Mircea Rusu dansul lui Mackie Şiş cu Jenny Speluncă (din **Opera de trei parale** a lui Brecht), am continuat cu un fragment din **Clitemnestra sau Crima** (de Margueritte Yourcenar), cu travestiul- în piticul Popluhar (din **Păpuşarii cehi** de D.R.Popescu), iar în final am cîntat pe **Cafeaua de dimineaţă** a lui Prévert şi am făcut pantomimă.

- Cum era Andrei Şerban?

- Mie şi acum mi se pare fascinant felul în care Andrei Şerban stabilea o relaţie cu fiecare concurent. Avea darul de a anula emoţiile acumulate în aşteptare, intrînd în empatie cu fiecare, suferind, rîzînd, încercînd adevărul trăirilor şi stărilor fiecăruia.

.....

Eu cred că într-un asemenea concurs nu poţi minţi.

Pentru mine a fost ca un rug...pentru că - e foarte ciudat! - aveam dorinţa de a arăta ce însemn eu ca actriţă în acel moment, aveam fericirea că am în faţa cui..., dar era şi o înfiorătoare teamă de judecată!

... A fost pentru mine Săptămîna cea Mare, a patimilor pe care mi le-am asumat cu tot ce sînt!

CARMEN GALIN

Fără să concurez, mi-a fost îngrozitor de frică!

În primul rînd că oamenii care au venit erau foarte dornici să lucreze cu el, pentru că deşi n-au avut cum să vadă spectacolele lui Andrei, ceea ce au aflat despre el i-a convins.

- Şi cum a fost?

- De la o etapă la alta Andrei a intervenit din ce în ce mai mult şi cred că pentru cei care n-au luat concursul a fost foarte dureros, pentru că au apucat totuşi să "comunice" cu el.

- Cum "a intervenit"?

- A intervenit în sensul că a dat o temă şi le-a sugerat un reper, un gînd, o atitudine.

- V-am văzut mereu în sală. Ce-aţi simţit?

- E foarte, foarte concret ce-am simţit. De-a lungul întregii săptămîni de concurs am participat la toate evoluţiile şi am simţit că prind curaj, că mi-e îngrozitor de frică, că întineresc... Îmi spuneam că n-aş putea să particip la un asemenea concurs, apoi că da... Era foarte incitant tot ce se întîmpla! A fost o infuzie de tinereţe! O revelaţie... Şi mă bucuram că sînt buni şi că Andrei vede cît sînt de buni şi-i e greu s-aleagă... şi cred că s-a confirmat gîndul meu dintotdeauna că sîntem un popor foarte talentat şi dezinvolt, că sîntem parcă născuţi pentru actul artistic.

- Aţi avut o carieră strălucită la Teatrul Mic; de ce l-aţi părăsit?

- Dacă aş fi fost întrebată după ce s-ar fi întîmplat să renunţ la teatru, aş fi putut să răspund mai uşor... Poate am simţit nevoia de schimbare - ca să nu mă plafonez... Cînd începi un lucru în altă parte e ca şi cum ai lua-o de la început: scormoneşti mai mult în tine.

Din punct de vedere al repertoriului, cînd am plecat de la Teatrul Mic nu mi se comunicase nimic, aveam sentimentul că oboseala psihică de după revoluţie, oboseala străzii, mă făceau să fiu foarte leneşă cu mine; nu puteam să gîndesc eu pentru mine nimic care să mă împingă spre...

Venirea lui Andrei m-a întors în timp cu douăzeci de ani.

C-am făcut bine sau rău - asta nu pot să spun acum, dar ştiu că se întîmplă ceva cu mine, cu oamenii ăştia, cu munca asta cu totul şi cu totul nouă la trilogie!

Am renunţat la concediu ca să repet, deşi sînt obosită - oboseala aceea izvorîtă din faptul că nu faci nimic şi care e cea mai cumplită! Sper că, obosindu-mă în repetiţii, să-mi revin...

MIHAELA BURDA

VĂ PREZENTĂM TEATRUL "MASCA"

Pe strada Biserica Amzei la nr. 5-7 se află nou născutul teatru particular "Masca". Particular? Un fel de a spune. E un teatru dramatic de categoria I, subvenționat de stat dar condus prin inițiativă particulară.

Persoana care și-a asumat conducerea instituției cu acest statut este cunoscutul actor-mim Mihai Mălaimare. Ideea înființării unei trupe "particulare", a unui teatru de pantomimă, a unei companii sprijinită exclusiv, sau pe jumătate pe mijloace de expresie corporală: mișcare, gest, atitudine (de genul unora existente în străinătate la Praga, la Sofia, la Leningrad) l-a obsedat demult pe Mihai Mălaimare, încă de pe vremea cînd a obținut în Studioul Teatrului Național succese cu recitalul său de pantomimă: Actorul sau cu spectacolele Clovnii și Mantaua pe care le-a realizat în triplă ipostază: scenarist, regizor, interpret.

Intenția lui Mihai Mălaimare de a se desprinde de Teatrul Național n-a găsit ecou sub dictatură. Iată însă că după Revoluție, a reușit. A găsit în rîndul oficialităților confrați întru spirit care l-au ascultat, l-au înțeles, l-au oferit un sediu și un fond de 1 500 000 lei pentru o schemă de 44 de oameni. Suma s-a arătat minimă - chiar... subminimă - pentru cîte erau de făcut atît într-o sală frumoasă și cochetă dar fără nici o dotare pentru realizarea de spectacole (fie ele experimentale sau nu) , cît și pentru celelalte "atenanțe": săli de repetiție, atelier de confecționat măști, atelier de făcut decoruri, încăperi pentru administrație etc. Nicăieri nu se găseau de niciunele trebuincioase pentru o "industrie" de spectacol.

Cu un optimism de nezdruncinat, cu o perseverență fanatică, demnă de o cauză mare, s-a început lupta pentru cheltuiala (foarte drămuită) a sutelor și miilor de lei. S-au cumpărat mai întîi (foarte scump) două reflectoare mobile; s-au construit jur- împrejurul sălii din cîteva scînduri, bănci ca la stadion. A funcționat principiul lui Mihai Mălaimare: "La noi în teatru toți trebuie să facă de toate" și la 1 august teatrul și-a început activitatea. În consens cu celelalte cerințe ale patronatului: "în teatrul meu nu vreau nemulțumiți, nu vreau revoluție, nu vreau democrație, sindicate etc. Vreau o angajare responsabilă a tuturora într-o muncă sisifică pentru o permanentă autodepășire în toate domeniile. Pentru abateri nu se prevăd pedepse ci autoexcludere. Cine nu se supune își poate găsi o altă îndeletnicire, se autoelimină de la sine". Cu aceste gînduri s-a pornit la drum. Printr-un concurs exigent și responsabil au fost angajați cîțiva actori dispuși să-și supună talentul rigorilor severe ale regulamentului. Printre altele acesta prevede: 8 ore de antrenament fizic pe zi; alte ore în care învață să cînte (obligatoriu) la două instrumente de suflat. Pe lîngă repetiții și spectacole, actorii au înțeles că este nevoie să se îngrijească singuri de întreținerea costumelor. Să care singuri decoruri. Mașiniștii au înțeles că vor trebui să vîndă bilete, cabiniera că la vreme de seară va fi și bufetieră și vînzătoare de programe. Proaspăt angajați în schema teatrului, graficianul de marcă Marcel Chirnoagă va concepe și va contribui la realizarea afișelor și programelor, sculptorul Alexandru Grosu va dirija concepția și construcția măștilor, regizoarea Anca Florea va pune în scenă și va da o mînă de ajutor pe unde va fi nevoie. Profesorul de step Mihai Panait va preda această artă și va juca în spectacole.

În această stare de frenezie colectivă în plan artistic și într-o oarecare "imponderabilitate" în plan economic-financiar, teatrul a deschis totuși stagiunea la vreme, la începutul lui octombrie, cu trei acțiuni semnificative:

1. O conferință de presă sub egida UNITER (prima de acest gen organizată cu un... teatru particular). Nucleul de bază al "Măștii": directorul, actorii, regizorul și directorul adjunct Radu Sârbu au dialogat fructuos cu critici, ziariști, oameni de teatru.

2. Au prezentat publicului spectacolul Clovnii în care au evoluat actori reușiți la concurs: Tudorel Filimon (de la Țăndărică), Ana Maria Pisaru și Sorin Dinculescu, George Țoropoc (de la Brăila), Dalila Gali (de la Pitești), Florentin După (de la Ploiești). Cu o vervă și o mobilitate ieșite din comun atît noii interpreți, mai sus amintiți, cît și cei din vechea distribuție: Mihai Mălaimare, Mircea Constantinescu, Mihai Panait, au oferit publicului noua variantă a reprezentației cu cîteva momente de mare poezie și frumusețe din viața clovnilor. Insuficient reglată la dimensiunea miniaturială a sălii (cu cîteva nedorite stridențe) montarea a pierdut ceva din spontaneitatea și farmecul ediției princeps, din subtilitatea și profunzimea trăirii. Bogăția culorilor, numerele de mare virtuozitate (cele de step îndeosebi), efectele sprijinite pe grația mișcării și pe relația directă cu publicul au cucerit însă, și acum, ca la premiera de la Național, simpatia spectatorilor.

3. Un reușit schimb de experiență cu străinătatea punctat de o manifestare artistică cu specific propriu și viitorului nostru teatru. E vorba de reprezentația Le tigre susținută de compania teatrală "Du Risorius - Amis de la B.C.P. de l'Yonne". Model de inițiativă particulară și libertate de creație, de companie teatrală particulară fără nici o subvenție de la stat, trupa celor doi tineri membri ("autodidacți") Claude-Paul Mautret (regizor) și Thierry Dupre (interpret) au supus atenției atît reprezentația lor originală și plină de farmec în care metafora unui basm anonim chinez a fost vizualizată, plasticizată cu o sugestivă și variată gamă de mijloace de expresie corporală (agilitate clovnească, salturi spectaculoase de saltimbanc, gesturi și atitudini de iluzionist) cît și modalitatea lor proprie de lucru. Foarte interesantă și hazlie s-a dovedit a fi aici relația cu publicul căruia i s-a cerut, tot timpul, să participe la acțiune, să confirme sau să infirme datele povestirii, să ofere soluții în rezolvarea conflictului. În modalitatea de lucru a acestei companii totul e de o simplitate uimitoare. Cei doi tineri fac spectacolul singuri sau în colaborare cu reprezentanți ai altor trupe, cu un regizor de faimă (Bejart, de exemplu) sau cu amatori din rîndul tinerilor și al copiilor. Cînd spectacolul e gata i se propune unui patron să- l "cumpere". Pînă acum cei doi tineri comedieni au reușit să-și vîndă bine "marfa", să facă turnee de la Montreal la Barcelona. Scopul acestei companii este acela de a lucra permanent în relație cu publicul tînăr și cu copii cărora vor să le trezească gustul pentru teatru și să-i familiarizeze cu convențiile acestui gen de artă avînd la bază o "respirație comună", "un contact strîns cu realitatea", "un transfer reciproc de umanitate".

Pentru turneul la București ce va avea loc anul viitor, trupa Risorius pregătește (surpriză) un Caragiale: Conu Leonida față cu reacțiunea, pe scenariul lui Zeno Bogdănescu, regizor de la Animafilm.

Ce ne propune nouă, aici, și ce le propune francezilor, ca schimb de experiență, trupa teatrului "Masca"? Cu certitudine, cele două montări vechi: Clovnii și Mantaua. Ca proiecte de viitor se preconizează un spectacol realizat pe tehnica gagului din filmul mut; o reprezentație cu un scenariu inspirat din evenimentele de la Săpînța; un altul după Un domn bătrîn cu aripi enorme de Marquez; un spectacol commedia dell'arte, și... ce o mai fi.

Important e că s-a pornit la drum cu entuziasm și cu o mare răspundere față de spectatori cărora Mihai Mălaimare și trupa sa nu au de gînd să le pervertească gustul cu reprezentații facile ci să le cultive sufletul și mintea cu momente de artă autentică, de înaltă ținută și calitate.

VALERIA DUCEA

TEATRUL

MASCA

1990

Director MIHAI MALAIMARE

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII
OAMENII SCENEI ȘI SCENA POLITICĂ

Omul de teatru e tentat adesea să confunde ficțiunea cu realitatea, scena cu viața și - avînd o profesiune publică - să se considere implicat și să se implice cu o pasiune mistuitoare în viața politică a țării, îndeosebi în momentele cruciale. Receptiv la orice semnal de alarmă, sensibil în înregistrarea seismelor socio-politice, însetat de dialog, dar și fascinat de monolog, care îi creează senzația deținerii unui rol principal, omul de teatru se angajează cu toată ființa lui în acțiune și, datorită popularității de care se bucură (sau după care tînjește), marele actor sau simplul figurant se visează deopotrivă tribun sau cel puțin stegar al intereselor publice, autodistribuindu-se, în viață, în rolurile pe care scena nu i le-a oferit.

*

* *

De satisfacție mai mare pentru lumea teatrului, alcătuită din personalități orgolioase și îndelung disprețuite de puterea totalitară, decît să simtă, în zilele fierbinți ale revoluției, entuziasmul străzii, care, recunoscînd printre demonstranți figuri îndrăgite ale unor oameni ai scenei, își manifesta fără rezervă satisfacția, strigînd într-un singur glas: "Actorii sînt cu noi!"?

*

* *

Pe sălile televiziunii, am întîlnit în ziua de 22 Decembrie, alături de foști activiști, membri ai comitetului politic executiv, veniți să-și exprime brusc aderiunea față de revoluție, foarte mulți oameni de teatru, actori și actrițe de toate categoriile, unii afirmați, alții dornici de afirmare, care așteptau pe culoarul ce ducea spre studioul 2 (înțesat de grupul primilor "vestitori ai primăverii") intrarea în emisie directă.

Cei care n-au pătruns atunci în fața camerelor de luat vederi pentru a-și exprima entuziasmul, au invadat în zilele următoare micul ecran, consumîndu-și o bună parte din repertoriul și farmecul personal, cenzurat în "anii-lumină" de paznicii întunericului, încercînd astfel să se elibereze de umilința și anonimatul la care au fost supuși ca "prestatori de servicii" obligați să se manifeste în semiobscuritate la temperaturi de 7-8 grade.

*

* *

Angajați pe baricadele poeziei, ori aruncîndu-se cu pieptul gol pe tancuri, în fața unor puști teroriste ale căror gloanțe se încăpățînau, din fericire, să nu-i atingă, unele personalități artistice au început să se considere, cu sau fără justificare, conducători de oști, diplomați, strategi, personalități ale vieții politice. Li s-au alăturat, în viitoarea evenimentelor, și un număr de debutanți "promițători". Celor din urmă le-am urmărit evoluția și participarea (uneori comică, alteori insolentă) în dezbaterile publice, celor dintîi le-am acordat circumstanțe atenuante pentru unele stîngăcii neîngăduite unor capete de afiș. Să nu uităm însă că un mare actor e obișnuit să se exprime în public prin intermediul unui mare autor.

*

* *

Uneori aclamați, alteori molestați, actorii, acești copii de vîrste diferite predispuși să intre în joc în orice moment, s-au aruncat în vîrtejul jocurilor politice cu toată convingerea. Ei au avut și au , desigur, ca tot omul, păreri politice, atitudini și gesturi politice, dar una e să-i interpretezi pe scenă pe Marc Antoniu sau pe Danton, și alta să fii în viață un Marc Antoniu sau un Danton.

*
* *

Atît pe scenă cît și în politică, talentul nativ, farmecul personal, dezinvoltura, tupeul și ușurința de a te preface nu sînt suficiente pentru a convinge în momentele culminante. Și pentru una și pentru alta e nevoie de cultură - fie artistică, fie politică. Altminteri, riscăm să reînviem dilletantismul și să ne trezim pe nesimțite într-o nouă "Cîntare a României".

*
* *

Oricine poate fi tentat să ajungă peste noapte, așa, din senin, "revoluționar și om politic" (chiar dacă nu a-a născut la Ploiești), și cu atît mai mult un actor, deprins oricum cu arta improvizației.

De altfel, improvizația cucerește din ce în ce teren în viața noastră politică. Cum de acenariști și regizori scena politică nu duce lipsă, întru desăvîrșirea teatralității ar mai trebui deprinsă, cred, și "arta conversației".

*
* *

De pe scenă, rostirea și tensiunea lăuntrică a actorului pot convinge masele de figuranți sau ridica sala în picioare, dar cuvîntul îl aparține lui Büchner, lui Shakespeare, lui Goethe. Cînd scena se mută în stradă, marele public devine personajul principal.

*
* *

Parcurgînd listele electorale pentru alegerile din 20 mai, numai în circumscripția nr. 41 am numărat din lumea teatrului 16 candidați pentru cameră și 10 pentru senat, reprezentînd 14 partide și formațiuni politice plus un independent. Cine sînt acești oameni încrezători, care, neglijîndu-și profesia, s-au aventurat cu trup și suflet pe terenul alunecos al luptelor politice?

Actori comici, lirici și dramatici, monștri sacri și figuranți, unii pensionari, alții proaspăt absolvenți ai institutului de teatru, regizori prestigioși și unul al cărui nume l-am întîlnit pentru prima oară - toți de-a valma au intrat în cursă punîndu-și cu încredere speranțele în maturitatea politico-artistică a electoratului.

Pe de altă parte, formațiunile și partidele politice s-au folosit de numele și popularitatea unor vedete, ca puncte de atracție pentru așezonarea listelor lor electorale. Din păcate, rezultatele alegerilor nu au îndreptățit așteptările nici ale unora, nici ale altora; dar, vorba lui nenea Iancu: "asta nu-i cea din urmă cameră!"

*
* *

Ar fi fost oricum o pierdere ca toți acești oameni de teatru, printre care se numără personalități de prestigiu ale scenei românești, să abandoneze, chiar și pentru un timp, preocupările profesionale, pentru a se exprima exclusiv de la tribuna parlamentului. Scena a fost, și rămîne în continuare o tribună, iar teatrul un loc de dezbatere.

Să nu uităm că - după cum mărturisea André Glucksmann - "revoluția din Cehoslovacia a plecat din teatru nu numai pentru că Havel era un om de teatru, ci și pentru că teatrele erau locuri în care oamenii puteau discuta mult mai liber, într-o atmosferă plăcută".

Să nu uităm că teatrul românesc, prin nenumărate spectacole realizate în anii de genocid cultural, în condițiile unui slalom uriaș, s-a străduit să țină trează nu numai flacăra culturii, ci și pe cea a rezistenței și speranței.

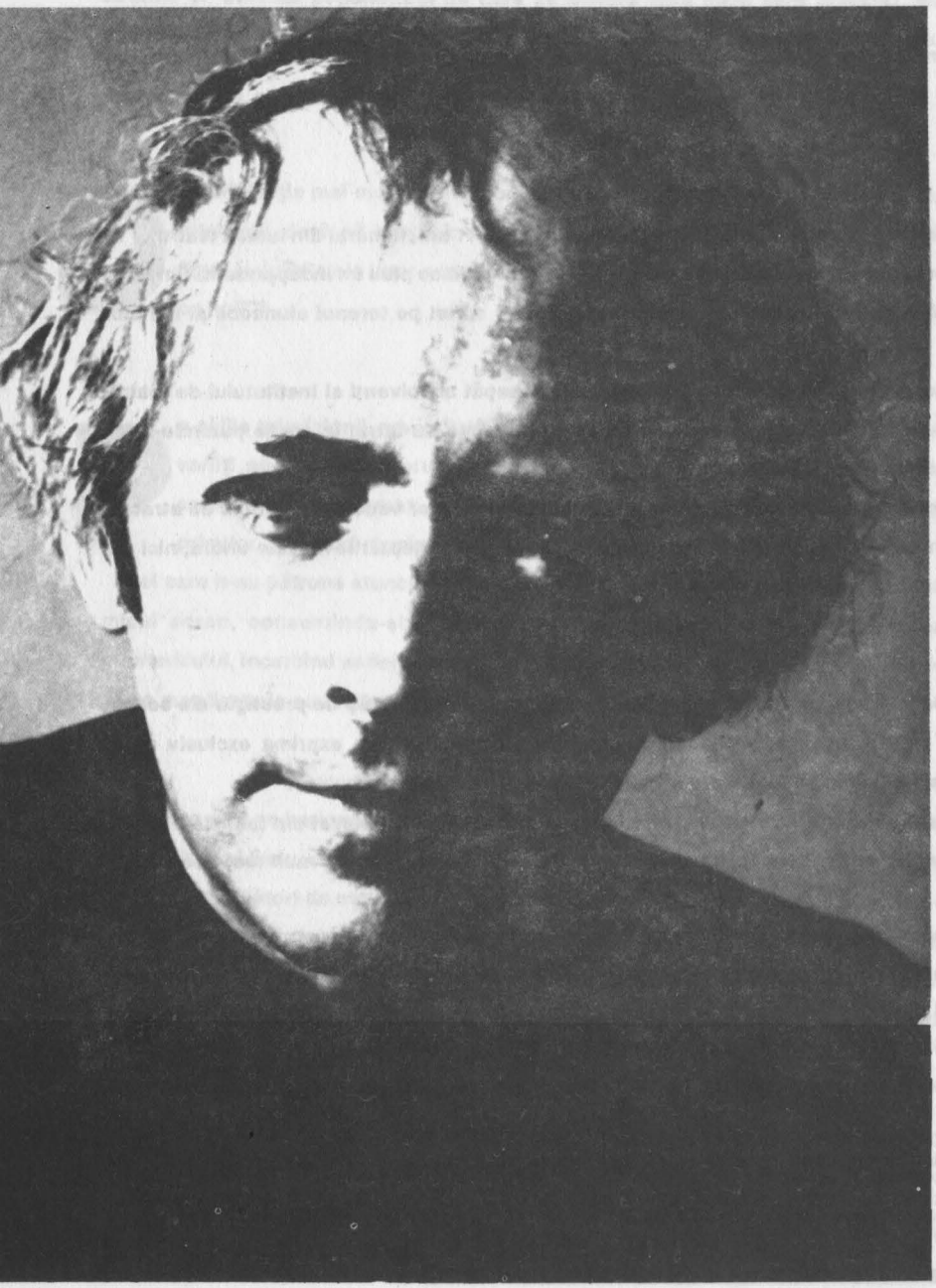
Să nu uităm că teatrul poate fi acum mai mult decît oricînd un factor de regenerare morală și un mijloc de distrugere a capitalului de ignoranță acumulat printr-o politică permanentă de anihilare a individualității umane.

Să nu uităm și să nu neglijăm adevărata forță de care dispunem. Forța de a spune nu forței și de a ne împotrivi minciunii, intoleranței, violenței, urii.

Amintiți-vă de cuvintele lui Flaubert: "orice artist este un gladiator"; amintiți-vă de spusele lui Panait Istrati - veșnicul opozant: "Singurul bun pămîntesc, pentru existența căruia trebuie să știi să sacrifici totul: bani, glorie, sănătate, viață și chiar propria libertate este independența spiritului".

VALERIU MOISESCU, iulie 1990

A FOST ODATĂ UN MAZILU



Vag înceţoşată de trecerea anilor, încă mă obsedează o amintire bizară: Teodor Mazilu în pericol de moarte la premiera comediei Proştii sub clar de lună. Prezent în sala de la Grădina Icoanei, am aplaudat frenetic - şi era să-mi plesnească timpanele de- atîtea hohote de rîs şi aplauze... Lucian Pintilie, regizorul, oricum mai bine clădit (pe deasupra mai şi gustase din glorie, cu preţul unor "puneri la punct"...), a rezistat bărbăteşte. Însă Mazilu, cam pirpiriu, slab de constituţie, mi s-a părut la un pas de nenorocire: infarct, stop cardiac, ori comoţie cerebrală. În momentele de aparentă acalmie, se făcea alb ca varul la faţă, se chircea, lăsînd impresia că ar vrea să se scufunde, cu fotoliu cu tot... Decît să-şi vadă, să-şi trăiască eşecul, mai bine să-l înghită pămîntul. Cînd se dezlănţuia furtuna de rîs, Mazilu rîdea şi el cu lacrimi, îşi bătea genunchii cu palmele, se-neca de- atîta rîs. Toţi au ieşit învioraţi de la spectacol - numai el, istovit. Îmbrăţişat, ridicat pe braţe, tras, împins, devenise o jucărie fragilă: cum de nu l-a strivit, nu l-a destrămat acel succes imens? Zile la rînd m-a tot întrebat: Ai fost la premieră? Ceea ce, mărturisesc, mi-a trezit nedumeriri, pe ce lume trăia, ce se petrecuse cu el? - doar mă văzuse acolo... Şi-ai observat ceva mai aparte?! stărui. Eu, nevrednicul, bănuindu-l prea însetat de elogii, repetam superlative. În sfîrşit, s-a-ndurat de mine, adică: m-a scutit de alunecări în penibil. Eu, eu, cum m-am prezentat? Voia să ştie dacă făcuse vreo gafă de zile mari. Dacă, în vîrtejul acela, comisese măcar o enormitate. Ce

dezamăgire! nici una, nici de sămînță?! Colecționa gafe și enormități, inclusiv pe ale sale, pentru "Insectare de buzunar", "galerii ale palavragiilor". Corect, n-avea nimic împotrivă ca alți scriitori să-i speculeze slăbiciunile, în scris, numai în scris. Personaj de carte îl surîdea să fie. Atacul la persoană îl transforma în arici. Condiția prieteniei cu Mazilu: să nu-i ții predici, să nu-l moralizezi. Ierta el, să ierte și alții. Din ordin de sus, din mînie, spectacolul cu Proștii sub clar de lună a fost oprit, scos de pe afiș. Cum de nu i-a tăiat suflul acea intervenție brutală? Ca dramaturg, s-a împlinit în Acești nebuni fățarnici, în Mobilă și durere.

Nimic de zis, îl plăcea să asculte, dar și mai mult să vorbească. Adesea "deforma" întîmplări știute de noi toți, mai exact: le prelucra pentru viitoare schițe, scene de comedie (în zeci de variante, urmărind efectul...). Cu cei apropiați era sever, argumenta, contrazicea pînă la înverșunare. Cu "celălalți" era suspect de îngăduitor. L-am surprins receptînd ca fascinat, ore în șir, banalități, flecăreli, cicăleli. Nici o ripostă. La sfîrșit, își freca palmele de satisfacție. Avea multă, multă răbdare în descifrarea contemporanilor. Îi luase la ochi îndeosebi pe cei care evitau să discute despre adevăratele lor necazuri, drame - acestea părîndu-li-se prea mărunte, meschine, pentru a fi supuse unei analize docte, aprofundate etc. X, retrogradat, ars la salariu, în loc să se îngrijoreze de situația lui, se zbuciumă din pricina lui Shakespeare, prea puțin jucat la noi, și prost înțeles, interpretat anapoda. E o modă să-ți compui drame elevate. Să încerci (simulezi) sfîșieri metafizice, cînd, în realitate, nu te doare sufletul (inima), nu te apasă chinuitoare întrebări, ci doar te roade pantoful... Tot așa, se "topea de admirație" în prezența celor ce i se declarau incapabili de vreo simțire "curată și dătătoare de frisoane": Eu sînt inapt, domnule Mazilu, de iubire, de suferință, asta-i marea mea tragedie, eu sînt un monstru, domnule! Drept răsplată, Mazilu îl plătea o bere și-l compătimea pe îndelete. Apoi cădea pe gînduri: Avem enorm de scris!

A trăi cu drame inventate (doar din dorința de-a părea și apărea mai altcineva, mai complex) i se precizase, după îndelungi observații, ca fiind o culme a prostiei ticăloase (nuanțînd, admitea și o prostie mai puțin nocivă - ignoranța...). Durere - e un cuvînt sfînt; în gura, în scrisul unora el se demonetizează, ducînd la efecte contrarii. La început de martie 1953, cînd a murit Stalin, Mazilu ținea loc de șef la secția de informații. Mai toți din redacția "Scînteii tineretului" am fost trimiși să culegem impresii. Temperat, băieți, temperat, ne-a zis el. Și-am scris temperat. Însemnările noastre au trecut prin multe vize, pînă sus (aproape de vîrful piramidei) și s-au întors la Mazilu cu sublinieri încrîncenate, pretinzînd rescrieri, aprofundări... Era pe la zece seara cînd am vrut s-o întindem din redacție. Auzind pași pe culoar, Mazilu ne-a ieșit în întîmpinare: adus de spate, cu pardesiul pe umeri, părul (rărit) vîlvoi. În mîna dreaptă ținea un ghemotoc de hîrtii, reportajele noastre: Mai băgați niște durere-n ele, ce dracu'! Băgați, pînă crapă! (Adică, pînă la efectul contrar, iar...). Am acceptat, ne-am străduit.

El, care biciuia prostia, își ironiza semenii, avea mare încredere în oameni, în cei pe care îi socotea oameni, îi prețuia, se emoționa în prezența lor. Dacă unul e măturător de stradă și mătură bine, eu îl stimez pentru meseria, îndeminarea lui. Dacă face pe deșteptul cu mine... I-a venit un inginer cu un teanc de manuscrise. Am auzit că sînteți un excelent inginer. Dar paginile astea... De ce vreți să vă terfeliți prestigiul? - scrieți slab de tot, renunțați... I-a zis Mazilu. Celălalt, vanitos, colecționar de informații culturale, științifice etc., de prin enciclopedii, și-a pus în gînd să-l umilească. Evident, Mazilu a sesizat primejdia și s-a tot luptat să nu fie prins în corzi (mai ales că erau de față prieteni - și-o prietenă...). A răbdat ce-a răbdat. Cum nimeni nu-i sărea în ajutor, s-a hotărît s-apuce taurul de coarne: Bîjbîm, bîjbîm... Dacă e să punem punctul pe i - trebuie să pornim de la Coran. (Nu, Mazilu nici măcar nu răsfoise Coranul. Cel mult, citise niște comentarii despre Coran). Inginerul a bătut în retragere, nu, nu era la curent... Cum așa? s-a uimit Mazilu. Nu cunoașteți o carte fundamentală... o chintesență a gîndirii... și vă ziceți intelectual... și mai vreți să fiți scriitor! Ar fi de dorit să mă urmăriți cu atenție... (Și din acea clipă a intrat în pielea personajelor din schițele și piesele sale. Actor desăvîrșit.) Inginerul a trăit cumplita dramă a ignorantului. A vărsat și lacrimi. La despărțire, Mazilu l-a strîns mîna cu prietenie: Vă stimez pentru meseria dumneavoastră! Celălalt s-a repezit să-l îmbrățișeze, mai să-l sufoce.

Așa a fost să fie, și nu mi-o iert: cu vreo doi ani înainte de trecerea lui în neființă s-a iscat între noi un mărunt, meschin litigiu de ordin administrativ-financiar. Convorbind la telefon, i-am zis: Văd că mă duci cu vorba... A urmat o tăcere, o pauză dureros de grăitoare. Așa gîndești tu despre mine?! Pînă și tu... L-am auzit spunîndu-mi acestea, dar nu l-am recunoscut vocea. Litigiul s-a rezolvat în aceeași zi, în favoarea mea. Cîștigasem puțin, pierdusem mult. Încălcasem, prin iritare, suspiciune, un cod al prieteniei - și-am înțeles că vom fi, în continuare, prieteni doar de la distanță. De alinare, mi-a rămas doar convingerea că el, înțeleptul, generosul, avea tăria de-a ierta nesăbuitele ieșiri din sărite...

NICOLAE ȚIC

Ar putea să vă intereseze, domnilor regizori!

BOGDAN AMARU

ÎNTRE EXPRESIONISM ȘI ABSURD

Dispărut la numai 29 de ani, Bogdan Amaru, spirit ardent, marcat de un destin întrucîtva istratian, reporter talentat și prozator profund implicat în social, epistolier sensibil cu imaginație debordantă, este astăzi încă aproape necunoscut ca dramaturg. Autor al unei singure piese, Goana după fluturi, comedie... amară, în fapt virulentă satiră, tînărul descoperit de Eugen Lovinescu își păstrează o poziție stilistică singulară, undeva la încrucișarea de drumuri dintre piesa de moravuri, la mare preț în anii '30, și avangardă, sinteză cel puțin originală, dacă nu cumva anunțînd tendințe ce aveau să devină manifeste cîteva decenii mai tîrziu.

Schematismul epic al Goanei după fluturi e intenționat, nicidecum o mărturie a lipsei de maturitate a scriitorului. Poate nu întîmplător, titlul face aluzie la Goana după aur: povestea e a unui tînăr care încearcă să se îmbogățească prin căsătoria cu o gîsculiță milionară. Ni se propune o chaplinladă teatrală ancorată în cotidianul modest ("Acțiunea se petrece la București, în fiecare zi"), miza fiind o partidă plină de qui pro quo-uri, în care răul e biciuit cu voluptate și sfruntare, iar binele e păgubos cu demnitate.

Aerul degajat de text este unul de joacă obraznică, în care sentimentalismul e sufocat de un verbiaj exuberant și intenția critică e marcată cu atît mai tare cu cît conflictul pare a nu se lua niciodată în serios. O intelectualitate bucureșteană prin buzunarele căreia suflă vîntul își permite să la peste picior - niței brutal, niței autocritic - o burghezie găunoasă și semi- senilă, către care aspiră fără ideal, dar cu mare cheltuială de imaginație. Partida ca atare, asedlul citadelei banului, e pierdută din start, fiindcă stupidității solide și ipocriziei vanitoase eroul nu-l poate opune o reală lipsă de scrupule, ci abia o temporară abdicare de la sinele său și o logică spectaculoasă. Citadela nu e guvernată însă de logică, ci de capriciu, așa încît între tînărul doctorand în biologie și automobilul cel mai modern, juna milionară (pe care o cheamă cu tilc Beatrice) va alege, bineînțeles, automobilul.

Întregul capătă vigoare prin savoarea replicii, care își deconspiră rădăcinile în textele urmuzlene. Cuplul format de milionarul Farada și avocatul Brustan se impune ca prezență scenică unică, de o impăiată solemnitate, ducîndu-te imediat cu gîndul la bizarele făpturi numite Cotadi și Dragomir sau Algazy și Grummer. Numele însești își trădează motivația, rezonanța fanariotă a lui Farada acoperind pe comerciantul chițibușar și răsuflat, pe cînd Brustan, neaoșist, (brusture, bostan, bursuc) trimite la un parvenitism recent, dublat de găunoșenie împăunată. Cei doi se completează scenic printr-o succesiune de replici ilogice, de o savoare remarcabilă, alcătuind o mașinărie infernală, a prostiei cu scîrț.

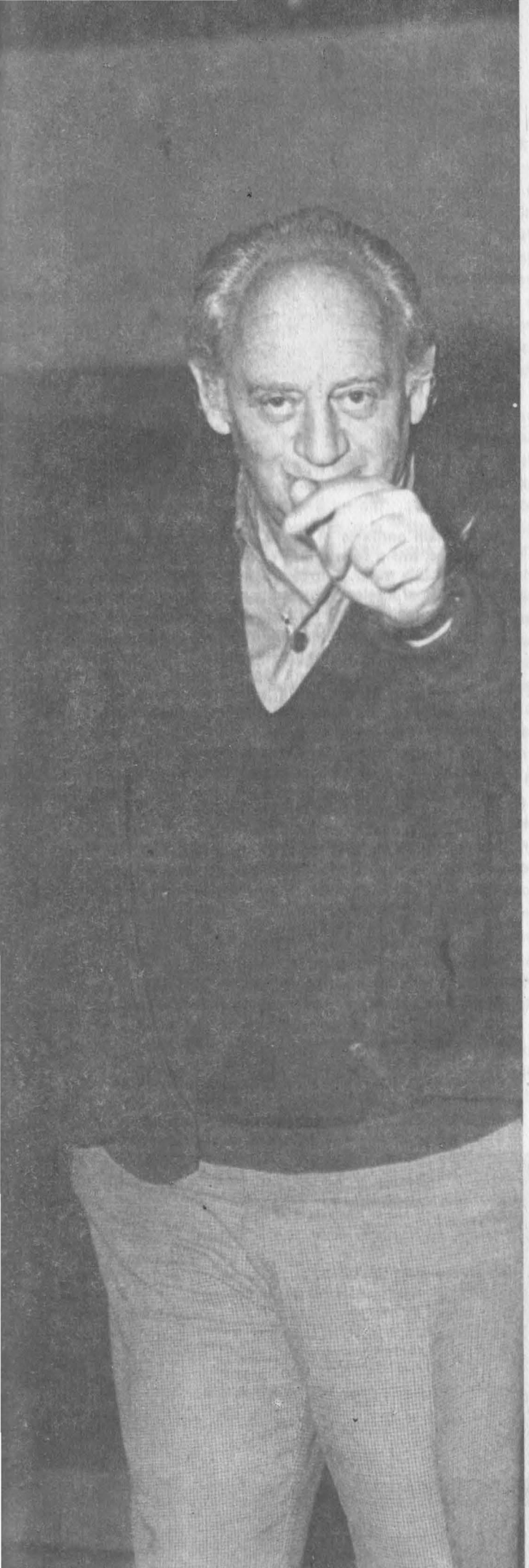
Fără indicații de scenă, prin însăși construcția liberă și oarecum excesivă a reacțiilor în dialog, piesa propune un set de portrete aproape expresionist executate, în tușe violente, grotești, de alb-negru. Banalitatea capătă o agresivitate corosivă și devine o armă prin intermediul căreia realitatea cotidiană e despulată de sentimentalismul și ipocrizia care o fac suportabilă, exhibîndu-i-se anormalitatea de esență.

Cuplul format de doctorandul Dorin și concubina sa, modista Rodica, e, la rîndul său, definit prin ornamentațiile, pe jumătate argotice, pe jumătate științifice (lexicul e îmbogățit generos cu termeni zoologici) ale aceluiași limbaj care stăpînește totul. Relația lor nu e una realist "psihologică", ci e demonstrativă, emblematică; iubirea e expusă, discutată, conform unui ceremonial cu farmec niței cinic, care-și conține mecanica secretă. Între personaj și cititor (spectator) ia naștere astfel o relație detașată, lipsită de patimă în exaltări și de durere în suferințe. Trăirea e, la urma urmelor, exclusă, din cauză că regula jocului e impusă: orice autenticitate e, într-o lume opacă, inoperantă; tinerețea în avînt nu are șanse, iar iubirea e infirmă de ideal, reducîndu-se la un refugiu temporar, constrîngător în cele din urmă. Replicile îndrăgostiților au o desfășurare constatativ-ironică, de sentințe bufone, și ne trimit cu gîndul, adesea, la Mazilu și la dezastruoasele amoruri ale personajelor lui: "Cu cîtă dragoste-ți spălam rufele noaptea, să le ai a doua zi curate! Se ducea dracului toată oja de pe unghii... Tu citeai încrengăturile regnului animal și eu îți cîrpeam ciorapii..."

Grandilocvența vine din autopersiflare, iar autopersiflarea traduce o neîncredere funciară în sine și în viitor. E un prim pas, încă glumeț, către omul depersonalizat, omul-marionetă pe care teatrul absurdului îl va scoate la lumină, fructificîndu-i coordonata tragică. Ceea ce îl deosebește pe Bogdan Amaru de G.Ciprian (cu care se înrudește vădit) este de fapt refuzul, echidistant, față de tragic și față de sentimental, happy end-ul impus Goanei fiind evident unul fals, mecanic, în armonie cu întregul demers dramaturgic.

Goana după fluturi rămîne o propunere insolită în universul teatrului românesc interbelic, din păcate nevalorificată pînă acum. Sau nu suficient. Tinerețea sa, după mai bine de jumătate de veac, merită onorată de o punere în scenă, făcîndu-i-se astfel, fie și atît de tîrziu, dreptate visătorului ei autor, atît de singuratic în contemporaneitate, atît de colocvial, aș zice, în posteritate.

MIRUNA RUNCAN



PEDAGOGUL IDEAL

"Lăsînd deoparte modestia, în ţara asta sînt patru regizori importanţi: Pintilie, Esrig, Ciulei şi cu mine. Şi Gyuri Harag. Aşa că, dacă ţi-am dat un opt la examen, nu poţi fi decît mîndrul"

Sînt cuvintele lui Radu Penciulescu după primul meu examen de regie, în ianuarie 1971. Şi ele trădau, involuntar, statutul aparte al regizorului Gheorghe Harag în contextul teatrului din România. Cu excepţia acelui memorabil spectacol cu Procesul lui Suhovo-Kobîlin la Teatrul de Comedie - tîrzie consacrare pe o scenă bucureşteană, un spectacol ale cărui aripi au fost retezate de trecerea în neființă a inegalabilului Amza Pellea - mai toată cariera lui Harag s-a desfăşurat în afara capitalei. Stagiunile petrecute la teatrul din Ploieşti sau montările de la Novi Sad n- au izbutit să-i modifice statutul de outsider. Cronicarii se întreceau în laude, dar perceptia colectivă refuza să-l integreze teatrului românesc. Iar ceea ce poate părea şi mai bizar, lumea teatrului maghiar din România menţinea distanţe similare în raport cu personalitatea sa. În legătură cu această ultimă afirmaţie s-ar putea să mă înşel, dar am fost, la Tîrgu Mureş, vreme de mulţi ani în preajma lui Gyuri, am lucrat cu el, l-am fost ucenic şi l-am fost apropiat, iar umbra acestor invizibile delimitări îl întuneca uneori bonomia contagioasă.

A fost, fără îndoială, unul din cei mai mari regizori ai României. Şi nu un simplu director de scenă, pentru că sînt mulţi actori care îi datorează împlinirea profesională. Era pedagogul ideal pentru o trupă de teatru, iar repetiţiile sale depăşeau printr-un farmec inefabil rutina travaliului.

La începutul anului 1971 Teatrul din Tîrgu Mureş trecea printr-un sol de criză de direcţie. Se succedaseră patru directori în patru ani. La numirea celui de-al cincilea, secţia română s-a prezentat in corpore la primul secretar al judeţului şi, în urma unui dialog furtunos, l-a impus pe Harag ca director adjunct artistic. Rememoraţi perioada şi recunoaşteţi că întîmplarea e cu totul ieşită din comun! Oricum, au urmat cîţiva dintre cei mai frumoşi ani ai Teatrului. Român şi Maghiar.

Mai important decît orice e faptul că prin montările sale Harag a produs o schimbare de proporţii în orientarea teatrului maghiar din România, influenţînd prin montările sale în limba română teatrul românesc în ansamblu. Mai este încă timp pentru ca un teatrolog înverşunat să strîngă şi să comenteze mărturiile despre personalitatea şi opera sa. Pentru că acel fascinant cîntec de lebădă care s-a numit Livada cu vişini nu e decît acordul final al unei opere diverse şi pline de miez.

NICOLAE SCARLAT

O VARĂ

Cînd Gheorghe Harag avea 14 sau 15 ani, a fost dus, cum au fost duşi toţi evreii din nordul Ardealului, într-un lagăr de concentrare german. Părinţii lui au murit acolo, el s-a întors şi a fost luat în casă de părinţii unui alt viitor regizor, Ioan Taub. Ca aproape toţi cei care au trecut prin experienţa sa, nu prea vorbea despre ea. Doar odată mi-a spus o poveste, ca să explice faptul bizar că nu-i era niciodată frig, nici pe gerul cel mai cumplit (spunea că poartă palton de ruşine, ca să nu se uite lumea după el pe stradă). Deţinuţii lucrau în aer liber - încărcînd pietre într-un tren, cred. Era zăpadă, şi nu aveau decît uniformele subţiri de ocnaş, căptuşite eventual cu nişte hîrtii. Cald era numai în jurul locomotivei, dar nu aveau voie să se apropie de ea, şi cîţiva care, nemaisuportînd frigul, au făcut-o, au fost împuşcaţi pe loc. "Mie nu-mi era frig" - spunea Harag, cu zîmbetul satisfăcut al celui care a reuşit să demonstreze că viaţa e mai complicată decît apare în manualele de fizică.

Am fost întotdeauna convins că acea traumă l-a făcut pe adolescentul aflat la un pas de moarte să nu mai simtă frigul, de atunci şi pentru totdeauna. Poate că (în măsura în care personalitatea are cauze concrete) de aici venea şi sarcasmul lui în faţa certurilor, eşecurilor şi frustrărilor cotidiene din teatru. (Despre viaţa lui privată nu ştiu mai nimic avusese o nevastă nevropată şi în 1971, cînd am stat au la Tîrgu Mureş, trăia cu o femeie mult mai tînără decît el, cu care apoi s-a şi căsătorit.) Dar nu l-am văzut niciodată supărat, nu l-am auzit niciodată ridicînd glasul la cineva, şi, deşi nu sînt convins că ai iubea mulţi oameni, pe ai într-adevăr îi iubea toată lumea.

În acea vară fusese numit director artistic al teatrului din Tîrgu Mureş, şi încerca să relanseze secţia română, angajînd actori tineri - vreo patru direct din institut, plus alţi cîţiva - şi invitînd trei regizori tineri să lucreze cu ei. "Revoluţia culturală" care a dat peste noi în iulie a măturat din repertoriu piesa de Blaga pe care urma a-o face eu, ca şi Molière de Bulgakov pe care trebuia s-o montez la secţia maghiară, şi în care încercam să-l conving să joace rolul lui Molière (jucase regulat, timp de cîţiva ani, în tinereţe; au nu ştiam asta, dar aram convins, văzîndu-l "în viaţă", că ar fi grozav pe scenă; mai ales în rolul şefului de trupă, al marelui artist - a juca rolul unui creator, a convinge publicul că personajul e un geniu, e întotdeauna aproape imposibil). Cum spuneam, planurile astea au căzut, şi am făcut alte două spectacole, nu prea izbutite, în treacăt fie spus.

Acum că la Tîrgu Mureş a explodat conflictul etnic, încerc să-mi aduc aminte care erau atunci relaţiile dintre unguri şi români în teatru şi în oraş. Secţia română luase fiinţă cu vreo opt ani mai devreme, cînd o promoţie întreagă de institut fusese repartizată acolo - "ca nişte colonialişti", mi-a spus recent unul din ei. Duşmănia deschisă nu era - dar în general comunicarea era minimă. Excepţia, cei care se înţelegea perfect cu toată lumea, era bineînţeles Harag însuşi; el se formase în cultura şi în teatrul maghiar, dar avea, cred, o uşoară preferinţă pentru stilul de teatru - ca şi, poate, pentru firea mai deschisă a românilor.

În orice caz, al a fost, în acea vară foarte fierbinte, patronul, gazda, şi puţin şi ocrotitorul tuturor noilor veniţi; na adunam serile la al acasă, în două camere mari şi umbroase, într-o căsuţă fără etaj din curtea unei biserici. Deşi ara abia trecut de patruzeci de ani, amintirea mea îi face bătrîn şi înţelept, poate şi pentru că era foarte mare, înalt, nu gras, dar solid - trebuia să-ţi răsfiri cala zece degete ca să-i cuprinzi încheietura mîinii. Sigur că trecuse prin multe pînă la acea vîrstă - lagărul, criza postbalcă, comunismul fanatic din anii '50 - şi totuşi nu avea nici amărăciunea, nici ranchiuna, nici ura, nici bucuria răutăcioasă pe care Dumnezeu ne a martor că ar fi fost mai mult decît firesc să le aibă. Era tot timpul vesel - şi amintirea mea esenţială despre al aste aceea a unui racontaur fără egal, care provoca hohote gigantica de rîs cu povaştile lui adevărata - ca aceea despre un spectacol interminabil cu o piesă istorică rusă la care fusese nevoit să asiste odată la Moscova.

Cum era ca regizor? Deşi l-am cunoscut destul de bine, pînă în 1975 cînd am plecat din ţară, nu mi-amintesc să-i fi văzut decît un singur spectacol - pe ungureşte, cu o dramă nejucată pînă atunci dar scrisă în timpul războiului, Înainte de potop de Nagy Istvan. La Bucureşti a refuzat întotdeauna să lucreze, nu ştiu de ce. Pe atunci, la începutul anilor '70, cred că trecea prin criza de adaptare tipică generaţiei lui, negînd tradiţia naturalistă, şcoala Stanislavski în care crescuse vrînd nevrînd, şi încercînd să se "modernizeze". Ştiu abia din auzite că a reuşit, în ultimii ani, în ultimele spectacole, să unească naturalul cu hiperbola. Dar am aflat în modul cel mai direct cu putinţă cît de mari arau talentul şi ştiinţa lui de regizor realist. L-am rugat să mă ajute la o scenă care nu lăsa, scandalul din actul III din Unchiul Vanea, care se termină cu împuşcătura ratată. Şi al mi-a spus imediat - "actorii tăi se străduiesc să creeze un tărăboi cît mai mare, pe cînd personajele încearcă de fapt să împiedice scandalul, fiecare încearcă să-i potolească pe celălalt, dar eşuează". Ştiu că sună simplu şi da la sine înţeles, dar aşa a adevărul, simplu şi da la sine înţeles, şi totuşi mai nimeni nu-i recunoaşte.

Am văzut în caietul-program al ultimului lui spectacol o fotografie înfăţişîndu-l cu puţin înainte de moarte, cu faţa sfrijită, şi, surprinzător pentru mine, gravă. Nu mai rîdea. Soarta - că nu ştiu cum să-i zic altfel -, care nu reuşise să-i distrugă viaţa, a avut grijă să-i dea o moarte chinuitoare şi înainte de vreme.

IVAN HELMER

CRIZA TEATRULUI ÎN VREME DE CRIZĂ

Aud că după Revoluţie lumea nu mai merge la teatru, că sălile, înainte arhipline, rămîn aproape goale. Spun "aud" pentru că autorul însemnărilor de faţă nu a fost şi mai mult decît probabil nu va fi un frecventator asiduu al teatrelor. În nici un caz pentru că "nu i-ar plăcea teatrul", pentru că nu ar fi sensibil la farmecul misterios al spectacolului teatral, pentru că nu ar fi fost subjugat - şi el - de acea emoţie unică pe care numai acesta ne-o dă. A merge la teatru este într-un fel o manifestare publică, ba poate chiar şi un pic mondenă. Iar autorului însemnărilor de faţă nu îi plac manifestările publice, şi cu atît mai puţin cele mondene. E un om retras, nici nu locuieşte în Bucureşti, ci în Bucureşti-sat (după cum l-a ironizat odată cineva, un bucureştean adevărat, din centrul oraşului adică), cu alte cuvinte la marginea (dinspre sud-est) a capitalei. În ultimii ani, pe deasupra, a mai şi îmbătrînit.

Deci rîndurile de mai jos nu numai că nu aparţin unui specialist; cel care le scrie nici măcar nu este în deplină cunoştinţă de cauză. Sub această rezervă, să încerc să spun cîteva cuvinte pe marginea temei pe care redacţia mi-a propus-o: "Teatrul în vreme de criză". De fapt despre "criza teatrului în vreme de criză". Înainte de revoluţie lumea mergea la teatru de dragul Aluziei. Teatrul rămăsese o tribună, dar nu a frazelor tunătoare, ci a şoaptei. Bună şi ea! Defulează! Şi ca să ne defulăm mergeam să vedem o piesă (după cum, tot ca să ne defulăm, citeam un roman de actualitate, de Augustin Buzura de pildă), teatrul devenind astfel singurul loc public unde Puterea putea fi niţel bîrfită. O satisfacţie pentru care merita să înduri frigul din sală, întunericul de pe străzi (la întoarcerea acasă) şi înghesuiala din mijloacele de transport (atît la ducere cît şi la întoarcere). Ca un făcut, piese "nevinovate" scrise în urmă cu o sută - sau chiar mai multe- de ani păreau să facă direct aluzie la dictator. Un miracol al marii arte, o dovadă a actualităţii ei perpetue, a perenităţii ei. Rezulta o savuroasă comedie a "potrivelilor", un foarte amuzant joc de-a baba oarba în care autorul clasic "legat la ochi" îl prindea "la fix" în braţe şi îl strîngea vîrtos (de-i pîrîiau oasele) exact pe cine trebuia. Ce să mai spunem de textele unor autori care au apucat totalitarismele secolului XX (iar uneori au fost apucaţi şi sfîrtecaţi de ele) precum Bulgakov sau Camus, sau de acei autentici dramaturgi români contemporani care făceau imposibilul pentru a "strecura" în operele lor o părticică de adevăr (atît de necesară totuşi nouă tuturor, pe atunci). Acum însă, după dărîmarea dictaturii, întreg acest repertoriu de aluzii, esopic, şi-a pierdut importanţa (politică). Nu altfel stau lucrurile în literatură. Cu romanul istoric, alegoric, pentru a lua un alt exemplu. Cînd ziarele nu mai prididesc să scrie despre Antonescu nu mai iei din raft Delirul lui Marin Preda pentru a citi cîte ceva despre mareşal. Îl iei , eventual, pentru a-l citi pe Marin Preda. Cît despre dramaturgia aservită direct vechiului regim, scrisă anume pentru cei doi din balansoarul puterii (pseudo- dramaturgie preferată în trecut în special de teatrul TV), ea a fost, evident, aruncată la coş.

Lumea mai mergea la teatru înainte şi ca să-i vadă pe actori, pe talentaţii noştri actori. După evenimentele din decembrie, unii dintre ei puteau fi văzuţi în pieţe, la mitinguri sau - prin intermediul micului ecran -, la şedinţele CPUN-ului. Acestea din urmă de pildă se transformau nu o dată - eu unul le-am urmărit noapte de noapte, pînă la ore tîrzii - în adevărate spectacole caragialeşti. De ce să te mai oboseşti atunci să te duci şi la teatru?

Dar firește că, dacă în 1990, sălile teatrelor au fost mai mult goale, faptul se datorează în primul rînd evenimentelor înseşi. Dacă dictatura a politizat într-o măsură covîrşitoare teatrul, revoluţia a teatralizat (nu dau termenului nici un sens peiorativ) enorm politicul. Spectatorul de teatru nu numai că a fost racolat de televiziune, radio, presă, dar a devenit şi actor, participînd la demonstraţii, mitinguri, luînd cuvîntul în celebrul balcon, făcînd greve, greve ale foamei etc. O altă categorie de foşti spectatori de teatru a devenit spectatoarea spectacolelor în aer liber, ca să zic aşa (oamenii de pe margine, care aplaudă explozia "reuşită" a unei sticle incendiare sau îi huiduie pe mineri, ori viceversa). Teatrul a ieşit în stradă. Un fenomen firesc după o jumătate de secol de "îngheţ". Un fenomen însă care nu poate să dureze la infinit, pentru că nici noi nu ne vom putea ţine la nesfîrşit numai de "politicale".

Cum văd viitorul teatrului? Ca şi literatura, de care aparţine prin text, cred că teatrul se va depolitiza. Scutit, scutită de a mai înlocui reportajul, comentariul politic, cartea de istorie, şi teatrul şi literatura se vor întoarce în mai mare măsură, spre a le aprofunda, la marile probleme ale omului, ale condiţiei şi destinului său, privite din perspectivă nu doar istorică, ci şi metafizică. Şi atunci se vor întoarce în sălile de teatru, despovăraţi, eliberaţi de tot ce au acumulat în ei anii de tăcere, şi spectatorii. Spre a admira, în noi roluri demne de ei, pe coloşii scenei româneşti: Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Tamara Buciuceanu, pandant feminin prin forţa jocului ei al unui Toma Caragiu...

VALERIU CRISTEA

foto: valentin nuham

EUGEN IONESCU

MONOLOGURI ȘI REGIE

Acest vis datează de două zile, de două nopți. Nu știu dacă mi-l voi aminti. De aproape doi ani, sau poate mai mult, dar de doi ani mai des, îmi visez morții. Mama, bunica, tatăl. Uneori, pe a doua soție a tatălui meu și pe frații ei, mai rar pe sora mea. S- ar zice că mă pregătesc pentru o întîlnire, pentru o reglarea a conturilor, dincolo de viață. De o jumătate de secol procesul cu mama mea, cu tatăl meu, cu soția tatălui meu tot durează. Războaiele, exilurile, decesele nu ne-au dat răgazul să găsim dramei un deznodămînt.

.....

Mă hotărăsc să merg să o văd pe mama, care locuiește tot în casa aceea, aproape de Porte Saint-Cloud. Pe strada care seamănă , deși deformat, cu strada Claude Terasse. Nu sînt departe de casă, mai sînt încă în cartier cîteva case vechi și frumoase cu grădini mici. Am,ca întotdeauna, oarecare dificultăți în a ajunge ; strada pare să fie cu desăvîrșire normală și apoi, dintr-o dată, o casă la capătul ei care barează drumul. Fac un ocol, ajung într-o altă stradă și îmi dau seama că am ajuns tot într-o fundătură. La un moment dat, mă aflu pe o altă stradă care, din nou, e o fundătură. Numai că, de această dată, există o poartă de acces și un pasaj care dau, firește, în strada Claude Terasse. Ajung acasă cu teamă: o voi găsi pe mama în viață? Cea care îmi deschide ușa este bunica mea dinspre mamă. Mă poftește să intru, dar îmi reproșează că nu am venit de atîta timp. Mama mea, care este la Paris de optsprezece luni, nu mai contează pe mine. "Din ce trăiți", o întreb. "Ea muncește". Mama mea sosește în sfîrșit, eu par a-l fi destul de indiferent: ea nu mai conta pe mine. "Oricum, îmi spune bunica, mama ta este aici, în același oraș cu tine, aproape în același cartier și tu n-ai venit, ea te-a așteptat, te-a așteptat și apoi s-a hotărît". O privesc pe mama, s-a schimbat mult, a slăbit,e ca o scîndură. Îi explic că n-am putut veni mai des pentru că a trebuit să-mi termin studiile. Am douăzeci și nouă de ani și încă nu mi-am luat licența, tocmai am avut un conflict cu tata, care este foarte decepționat de lacunele mele. Era chiar de-a dreptul furios. Într-adevăr, trecusem primele și ultimele examene de licență, dar nu și pe cele din mijloc. Aceasta este marea mea lacună. Bag de seamă că și sora mea este acolo. Mama le întreține pe bunica și pe sora mea. Mama îmi spune că dacă nu mă înțeleg cu tata pot să stau la ea. Cunosc apartamentul, l-am văzut deja (în vis). Există o cameră pentru mine la primul etaj. Trebuie să urc scara de lemn și acolo este o cameră pe care o știu foarte bine, foarte lungă și sumbră. Nu e prea confortabilă. Dar sînt fericit că am totuși unde sta.

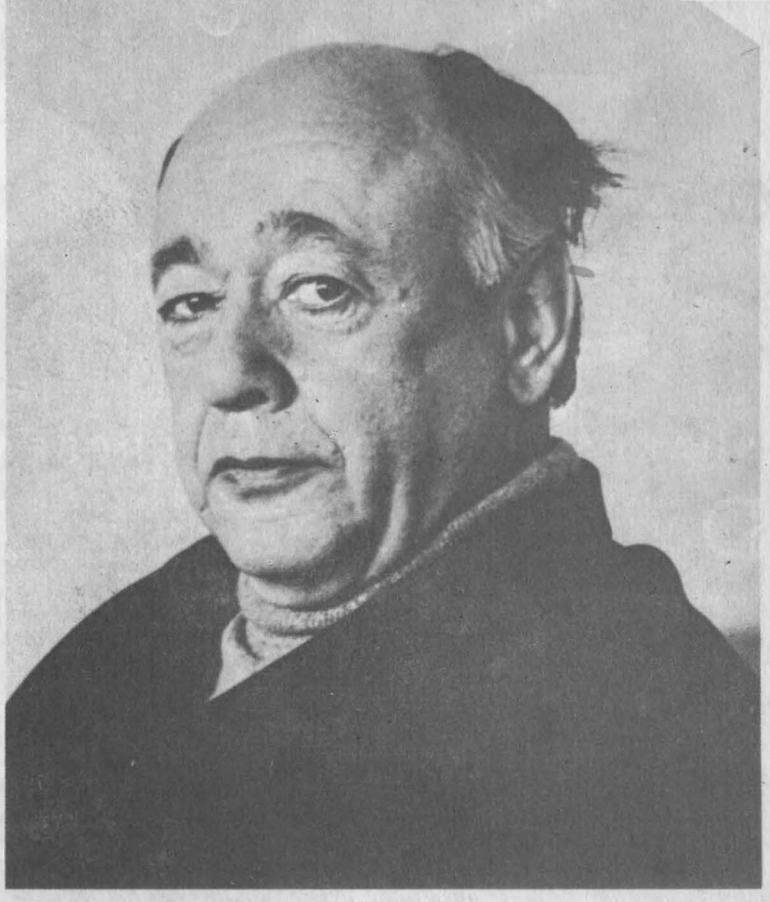
Am conștiința încărcată, nu mi-am făcut datoria. La vîrsta mea, la douăzeci și nouă de ani, să nu am încă licența! Am luat cîteva examene, evident, dar nu pe cele din mijloc, cele mai dificile. Nu există decît teatrul! Nu cred că o să ajung să-mi termin studiile. Nu-mi stă capul la asta. Tatăl meu nu îmi mai dă bani, mama trebuie să trudească, să lucreze. Ea nu poate să facă asta toată viața și eu nu pot să-l fiu de nici un ajutor și știu că nu voi putea să-l fiu de vreun ajutor.

Mă trezesc cu acestă apăsare.

Încercare de punere în scenă a visului
Decor:
Cameră modestă, destul de întunecoasă. Se văd, pe peretele din fundal, două ferestre dînd spre stradă. Trec niște siluete. În cameră sînt două somiere pe podea, un scaun, o masă, un fotoliu vechi, un balansoar; o femeie bătrînă, în balansoar, cîrpește ciorapi. Se vede, prin ferestrele din fundal, un personaj care trece. Cîteva momente mai tîrziu îl auzim bătînd la ușă.

FEMEIA BĂTRÎNĂ: Cine e?
PERSONAJUL: Sînt eu, Jean, fiul tău.
FEMEIA BĂTRÎNĂ: Nu îl mai așteptam... Intră. (**Jean deschide ușa**). *Ți-a luat ceva timp pînă te-ai hotărît să vii.*
JEAN: Bună ziua, mamă.
BĂTRÎNA: E așa de mult de cînd nu ne-am văzut. Nu sînt mama ta, sînt bunica ta dinspre mamă.
JEAN: Mama trăiește?
BĂTRÎNA: Da. Este la lucru. S-au făcut doi ani de cînd am revenit la Paris. Mama ta și cu mine nu mai speram, ea a renunțat la tine.
JEAN: încă mai sînt case bune și frumoase cu grădini mici în cartierul vostru am circumstanțe atenuante de mai multe ori am încercat să vin eram pe stradă pentru a veni să vă văd dar strada nu era decît o fundătură trebuia să mă întorc din drum făceam ocoluri traversam alte străzi care erau tot fundături am încercat să vin cel puțin de douăzeci de ori întotdeauna o casă sau un gard îmi ieșeau în cale atunci renunțam apoi porneam într-o altă zi era la fel fundături împrejmuiri garduri foarte înalte am reușit să vă găsesc de data asta am trecut printr-o poartă de acces pentru mașini după ce am făcut un ocol așa am găsit poarta de acces și trecerea care dau firește în strada voastră nu știu dacă voi putea regăsi trecerea prin poarta de acces ca să ajung la mine acasă aș putea să mă culc aici? dar întotdeauna mi-a fost teamă că nu o voi mai vedea pe mama în viață acum te recunosc tu ești bunica mea.
BĂTRÎNA: Te-am tot așteptat.
JEAN: Da. Din ce trăiți? V-am adus de mîncare. Iată un sac plin.
(la sacul pe care îl avea în spate și îl pune jos). *Privește, am fructe, am legume, am flori.*
BĂTRÎNA: Mama ta a găsit de lucru într-o uzină. Iar eu sînt portăreasa de la bloc. Vezi, ne-am des-

D E V I S E



curcat și fără tine.
*(**Intră mama**).*
JEAN: Mamă, mamă, de ce ai un aer atît de indiferent cînd mă vezi?
MAMA: Tu ești? Nu mai contam pe tine.
BĂTRÎNA: Totuși, mama ta este aici, în același oraș cu tine, de aproape doi ani, aproape în același cartier și tu n-ai venit, deși te-am anunțat printr-o telegramă.
MAMA: Am așteptat și am tot așteptat și apoi m-am hotărît.
*JEAN (**mamei**): Cum te-ai schimbat, cum ai slăbit, ești ca o scîndură, dacă n-am venit mai devreme este pentru că a trebuit să-mi termin studiile. Am douăzeci și nouă de ani și încă nu mi- am luat diploma de licență. Atît aș fi vrut să vin la tine să-ți arăt diploma, apoi m-am decis să vin fără diplomă, dar cum ți-am spus nu găseam strada.*
MAMA: Tu stăteai totuși aici cînd erai mic.
(O siluetă trece și aproape instantaneu se aud bătăi în ușă.)
JEAN: Trebuie să fie tatăl meu.
BUNICA: El n-a fost niciodată aici.
MAMA: De cînd s-a recăsătorit, nu vine să ne vadă. Nici el. Îi este frică de soția lui.
(Ușa se deschide, intră un om în vîrstă de 55 ani)
*TATĂL (**celor două femei**):*
Din vina voastră el n-a terminat studiile. Se gîndea tot timpul la voi. Nu se gîndea decît la voi.
*BUNICA (**bărbatului**):*
Tu îl împiedicai să vină.
MAMA: Nu este vina noastră că mai trăim. Acum poți să-ți păstrezi fiul.
BĂRBATUL: E nebun, are o groază de lacune, a luat primele examene ale licenței și ultimele. Dar nu și examenele din mijloc, aceasta este marea sa lacună.
(Intră printr-o altă ușă, la dreapta spectatorilor, sora, care pare de aceeași vîrstă cu mama.)
*MAMA (**lui Jean**): Este sora ta.*
*SORA: Mama este cea care ne întreține, pe mine și pe bunica. (**Tatălui**) Nici tu nici Jean nu ne-ați trimis un ban.*
TATĂL: Pentru că sînt foarte decepționat de lacunele lui Jean:
*MAMA (**lui Jean**): Bunica ta trebuie să-ți fi spus. Poți rămîne aici, dacă nu mai poți locui la tatăl tău, cunoști apartamentul.*
JEAN: L-am văzut deja în vis.
*MAMA (**lui Jean**): Există o cameră pentru tine la primul etaj.*
SORA: Trebuie să urci scara de lemn, este acolo o cameră pe care tu o cunoști cît se poate de bine, foarte lungă și sumbră, aproape de a mea, nu e foarte confortabilă.
JEAN: Știu, nu are decît o mică lucarnă în fund, dar sînt fericit că am totuși unde sta.
BUNICA: Pînă cînd îți termini studiile, apoi te poți căsători și o să ai o locuință mai bună.
TATĂL: Nu e bun de nimic, nu va face niciodată carieră, nu va fi niciodată avocat ca mine.
JEAN: Este vina mea, este vina mea, știu că la vîrsta mea, în curînd o să am treizeci de ani, ar fi trebuit să-mi fi terminat studiile, nu cred să ajung să le termin, nu mi-e capul la asta. Doar teatrul mă interesează.
TATĂL: Nu îți voi mai da un ban.
*BUNICA (**lui Jean**): Mama ta este cea care va trebui să continue să trudească, să lucreze, dar ea nu va putea face asta toată viața.*
JEAN: Și eu nu pot să-i fiu de nici un ajutor, pentru moment.
*BUNICA (**lui Jean**): Tu nu vei putea să-i fii de vreun ajutor vreodată.*
*JEAN: Ce-i de făcut, ce-i de făcut? (**Își frînge mîinile.**)*
BUNICA: Se simte vinovat, dar asta nu rezolvă nimic.
SORA: Tu ești făcut să trăiești pe spinarea altora.
TATĂL: Țineți-l dacă vreți.
- C O R T I N A -

Traducere de MARIANA IOAN din "Un homme en question"

DECUPAJE

SHAKESPEARE NE INTERESEAZĂ

Deși i s-au numărat toate consoanele și vocalele din piese, Shakespeare ne mai interesează. L-a interesat și pe Marin Sorescu, autorul piesei Vărul Shakespeare. După ce s-a săturat vorbind de a treia piesă a trilogiei istorice pe care n-a mai finalizat-o, documentîndu-se pentru o carte despre Shakespeare, a scris piesa de mai sus. Aflăm acestea din SECOLUL XX nr. 319-320- 321 unde un fragment îl e tradus în engleză. Este publicată în acest "triplu" piesa lui Dario Fo, Elisabeta-din întîmplare o femeie. Interesează relatările străine despre forța de a rezista a teatrului românesc în timpul dictaturii, dar și fotografiile din teatrul britanic sau cele cîteva mărturii, însoțind o tabletă a lui Marin Sorescu, despre Ion Caramitru în Hamlet.

Shakespeare a pătruns, începînd din luna iunie, și în MAGAZIN ISTORIC, unde Dan Lăzărescu prezintă o versiune românească a unui articol de J. D. Reed apărut în revista americană Smithsonian (aprilie 1987). Autorul american este destul de iritat de apariția unei noi cărți (Misteriosul William Shakespeare de Charlton Ogburn) care susține că Shakespeare - autorul a fost de fapt contele de Oxford. J. D. Reed îl demontează pe Ogburn, fost șef al unor servicii de contraspionaj, în tentativa acestuia de a demonstra, pe vreo opt sute de pagini, cum contele de Oxford ar fi putut să-l delege pe actorașul Shakespeare să-și pună numele pe scrierile sale. Între argumente tulbură unul: suma anuală de 1000 lire sterline dată de regină contelui (favor cu totul ieșit din comun) nu cumva reprezintă cele o mie de lire pe care le cheltuia, tot anul, Shakespeare (cu foarte mult peste propriile posibilități), așa cum se afirmă într-o relatare scrisă la mult timp după moartea sa? Să fie o încercare de a-l lua pe Shakespeare la... bani mărunți? Ieftin procedeu!

Oricum, faptele și interpretările lor, unele fanteziste, altele stupefiante determină interesul serialului din revista citată.

NAUM. 75-TEATRUL

Citesc ce se scrie despre Gellu Naum , acum cînd împlinește 75 de ani. Poet afirmat în contextul suprarealismului european, autor al multor volume de versuri, proze și piese de teatru, Naum este o figură ieșită din comun a literelor românești. În disputa de idei a suprarealiștilor români, Gellu Naum a intervenit de cîteva ori într-un mod absolut relevant care ar trebui astăzi să fie reevaluat. Mi-a plăcut eseul Simonei Popescu din ROMÂNIA LITERARĂ (31/2 august) concentrat mai ales pe investigarea prozei Zenobia. I-am citit autoarei în aceeași săptămînă alte rînduri despre Naum în CONTRAPUNCT (31/3 august). Poetă a "ultimului val" (dacă o fi ultimul!), Simona Popescu interesează și aici deși, la fel, proza lui Naum este din nou în prim plan. În fapt, cele două pagini pe care revista le dedică sărbătoritului se constituie într-o privire nu numai de aducere aminte dar și de comentare prin articole sau versuri de Andrei Oișteanu, Dan Stanciu, Alex Leo Șerban, Valeriu Oișteanu.

Foarte ciudat este că nicăieri nu se pomenește nimic despre teatrul scris de poet. Fapt explicabil, chiar dacă nu scuzabil. Deși ROMÂNIA LITERARĂ publicase anterior un articol despre dramaturgia lui Naum (autorul, Ioan Cristescu, printr-o alchimie greu de explicat - sau, cine știe, foarte ușor - absorbind unele idei și chiar formulări pe care, se pare, a avut prilejul să le asculte exprimate în public de către o colegă filolog), este evident că această parte a creației sale scapă adesea din raza critică sau memorialistică. E foarte posibil ca TEATRUL AZI să nu comită aceeași eludare. Ar fi culmea!

INTERVAL - PUTEREA ȘI LITERATURA

Primul număr al revistei lunare brașovene (redactor-șef - Alexandru MUȘINA), editată de Uniunea Scriitorilor, INTERVAL, îmi apare ca una dintre cele mai cuprinzătoare, sub raport literar, publicații de cultură din țară. Autori români și străini se referă la o temă ("Puterea și literatura") dragă nouă astăzi tuturor și despre care s-a putut vorbi pînă acum mai degrabă aluziv. Evident, piese și scrieri ale lui Havel , Edward Bond, Harold Pinter și ale altor dramaturgi ar fi putut să ofere subiecte insolite celor care au gîndit sumarul.Dar, poate, timpul nu e pierdut!

MROŽEK, ÎN DIRECT!

În strînsă legătură cu îndemnul de mai sus, nu putem uita că unul dintre cei mai personali autori dramatici de după război, Slawomir MROŽEK a împlinit 60 de ani. Cîteva teatre românești pregătesc pentru începutul stagiunii unele piese ale polonezului, aflat în exil cincisprezece ani (1963-1978), discreditat de autorități cînd a protestat public în urma invaziei Cehoslovaciei. Întîlnirea de la Cracovia din iunie, consacrată lui Mrožek (vezi corespondența regizorului Dominic Dembinski din TEATRUL AZI) a prilejuit și editarea unui album MROŽEK unde, în afara fotografiilor de mare interes, semnează chiar sărbătoritul, apoi Wladyslaw Cybulski, Ewa Zuberbier, Tadeusz Nyczek. Sînt reproduse aici cîteva dintre cronicile dramatice scrise în urmă cu mulți ani de către autorul Tangoului. "Nu este greșeala mea - scrie Mrožek - că generalitățile istorice mi-au apărut întotdeauna în forma faptelor celor mai particulare". E un mod de a gîndi care poate oferi o cheie a pieselor sale de teatru.

MARIAN POPESCU

SCENA LUMII

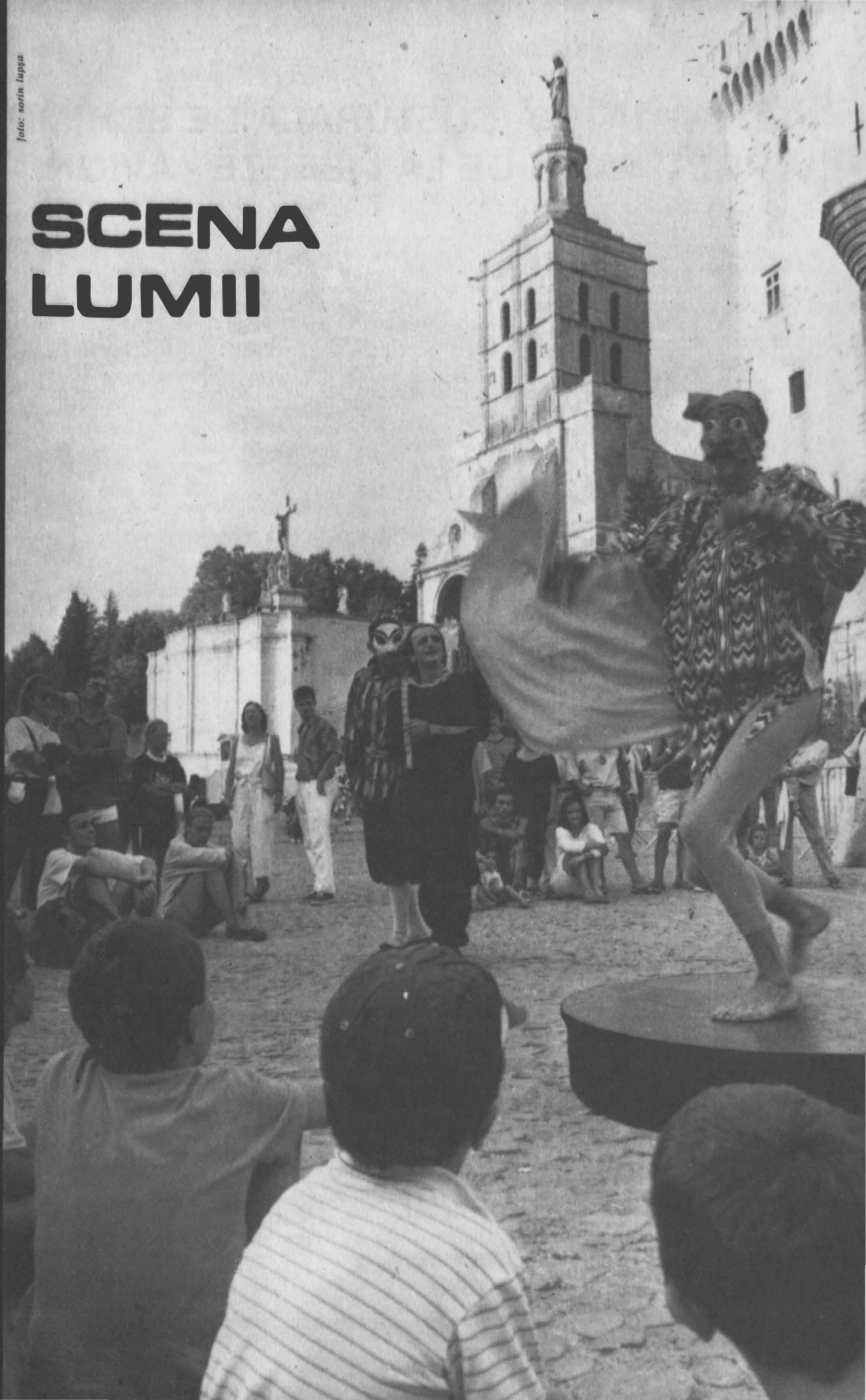


foto: sorin lupşa

O INIȚIATIVĂ CULTURALĂ DE SCHIMB: PRINTEMPS DE LA LIBERTÉ - AVIGNON

Marele turneu al teatrului francez, desfășurat între 27 martie și 9 mai 1990, a avut ca urmare directă invitarea la Festivalul de teatru de la Avignon din anul acesta a unei delegații de regizori, actori, scenografi și critici români. Între membrii delegației s-au numărat de asemenea un tehnician de teatru și un fotoreporter de la Rompres. Invitațiile au fost personale, și ele se datorează faptului că, în cursul vizitei în România, artiștii francezi au cunoscut oameni de teatru români cărora au dorit să le ofere posibilitatea de-a vedea una dintre cele mai impresionante desfășurări de forțe în domeniul spectacolului pe plan european.

Vizita celor douăzeci de invitați s-a desfășurat între 14 și 22 iulie. Domnul Ion Caramitru și doamna Sanda Manu au fost prezenți, de asemenea, la marele colocviu organizat anul acesta la Avignon sub genericul **Teatrul fără cortină de fier**.

Delegația română a fost înconjurată de atenția și interesul gazdelor, ziarul **"Libération"**, *ziarul "***Le Quotidien de Paris***" și ziarul "***Comtadin***" din Avignon acordînd spații unor articole dedicate opiniilor și comentariilor noastre.*

Componența delegației:

REGIZORI: *Cătălina Buzoianu*
Sanda Manu
Alexandru Dabija
Victor Ioan Frunză
Irina Popescu Boeru
Felix Alexa

ACTORI: *Ion Caramitru*
Mircea Diaconu
Claudiu Bleonț
Marian Râlea
Oana Pelea
Maia Morgenstern

SCENOGRAFI: *Adriana Grand*
Vittorio Holtier
Maria Miu
Ștefania Cenean

CRITICI: *Cristina Dumitrescu*
Doina Modola
Corina Șuteu

TEHNICIAN: *Mihai Tulic*

FOTOREPORTER: *Sorin Lupșa*

C.Ș.

TEATRUL DE AZI, TEATRUL DE MÎINE

În săli era frig, afară era întuneric, în case bîntuia foamea.. Europa de Est se prăbușea și, cînd să montăm și noi Macbeth, se prăbușea Ceaușescu.

Revoluția a învins! Ieri însă teatrele erau pline, azi sînt goale, ca și bisericile de altfel. Totul s-a mutat în stradă și la T.V. Spectatorii au devenit actori pe scena lumii iar actorii stau pe baricade. Să fie teatrul important numai în momentele de calm social și compromis? Poate, dar istoria ne-a învățat să privim cu încredere în oglinda care răsfrînge lumea și pe care numai teatrul o deține.

Teatrul românesc de mîine va fi sigur altfel, dar mereu același. Puternic, revendicativ, intolerant, cinic, mușcător, dar și fragil,înduioșător, melancolic, copilăros și tonic. Și pe urmă, dacă stau și mă gîndesc, cine a reușit vreodată să îngroape teatrul pentru totdeauna? Nimeni și cu atît mai puțin în țara asta cu destin atît de tragic, România.

ION CARAMITRU

***Fragment din declarația "Teatrul în România de ieri, azi și mîine", susținută de Ion Caramitru, președintele UNITER, director al Teatrului "Bulandra", la colocviul** Teatrul fără cortină de fier, **Avignon, 19-23 iulie 1990.**

foto: sorin lupşa

Colonnes roumaines

Corina, Cristina, Doina : trois intellectuelles roumaines, passionnées de théâtre parmi la foule du festival. Impressions.

"La ville est une grande scène et parmi ses personnages, nous y sommes"

Pagină din ziarul "Comtadin" din Avignon

Vu...

D.P.A MIA

l'opéra de Denis Levaillant
tour de la musique et du texte)
èle la liaison profonde qu'il y a
re notre époque et l'époque de
xpressionnisme. Le goût pour le
:laratif dans le texte et dans la
sique alterne avec le lyrisme
du et les sons pleins de cou-
rs. Les moments de "vocalité"
re alternent avec la parole. Le
t exprime l'angoisse, le pres-
ntiment d'un péril imminent,
is aussi les signes d'une oppu-
ce gâtée. Le décor volumétrique
symbolique de Enki Bilal, d'une
agerie grise, agressive, rappe-
t la structure architectonique
s mégalopolis américaines, figu-
les bâtiments de béton et de fer
i ont détruit la nature. Le conflit
concentré vers l'aliénation de
omme, étouffé par la technique
les préoccupations de gagner,
vahi par les fantasmes, cher-
ant, désespéré, son identité. Le
de la bourse devient l'expres-
n contemporaine du Fatum. Les
rsonnages allégoriques repré-
ntent d'une manière wagnerien-
les mythes modernes : l'Argent,
Vérité, l'Amour. Vincent le Texier
unny Cash, Dieu de l'argent),
ryton basse, chante avec force
duo avec Claudine le Caz,
prano lyrique qui interprète avec
reté Sphinx,Déesse de la vérité.
nn Collette et Irina Dalle soutien-
nt l'atmosphère inquiétante de
vie moderne. La prestation de
nsemble instrumental A s Nova
irection musicale : Philippe
ghon) est remarquable. L'unité du
le, un peu alexandrine, définit la
se en scène d'André Engel.

Doina Modola

REZISTENȚA PRIN DRAGOSTE

Noi sîntem actorii care au jucat în culise. Cineva ne-a tras CORTINA cu mulți ani în urmă și s-au născut generații întregi de actori care nu mai știu cum arată sala Europei. De aceea am fost siliți să ne luăm spectatorii în culise, să rîdem, să plîngem în lmișteie, ca nu cumva să deranjăm cortinierii. Dacă s-a auzit un rîs mai tare, ca acela din 1972 cu **Revizorul** lui Pintilie, atunci a urmat o razie din care nu ne-am mai revenit zece ani. Așa a trebuit să ne descurcăm, să tacem teatru cît putem mai bine, deși uneori cortinierii ne tăiau lumina, căldura, ne puneau lacăte la telefoane, ne luau și ultimul ban din buzunar silindu- ne să cerșim. De aceea nu pot spune că deveneam umili și triști, ci ne năsteam deja umili și triști într-o absurdă adaptare la mediu.. Iată de ce specia de teatru pe care am practicat-o în culise arată altfel. La noi au venit toți cei care au simțit nevoia să-și apere sufletele de rușine, am fost și biserica și tribuna, la noi s-au putut spune și intona cuvinte sau gînduri care nu puteau trăi la lumina zilei.

De aceea cred că ne-am împlinit rostul de a rezista prin dragoste. La noi actorii nu sînt respectați deoarece sînt săraci, nu sînt admirați deoarece stau la coadă, în schimb sînt iubiți. Îndrăznesc deci să spun că teatrul românesc și-a făcut datoria de a salva pentru generațiile viitoare dragostea, fără de care totul dispare.

Și dacă azi s-a ridicat cortina, lucru la care am ajutat și noi după puteri, trebuie să recunoaștem că ne simțim ca de pe altă planetă. Iată-ne deci, pășind cu grijă și curiozitate în sala Europei ca să vedem și să înțelegem ce s-a mai întîmplat în lipsa noastră.

MIRCEA DIACONU

AVIGNON, MODE D'EMPLOI

foto: adriana grand

Avignon.

Tradiţia se numeşte aici Jean Vilar. Sau Maurice Béjart. Sau Roger Planchon.

Tradiţia se mai numeşte anul 1947, cînd "o idee de poet" a transformat în scenă de teatru curtea palatului papal. Şi anul 1951, cu triumful lui Gérard Philipe în **Cidul** şi în **Prinţul de Homburg**. Şi anul 1968, cînd Living Theatre părăsea festivalul, înainte ca o interdicţie oficială să fie pronunţată împotriva spectacolului **Paradise Now**.

La sfîrşitul deceniului opt, Festivalul de la Avignon "suferă de gigantism", observă Bernard Dort. La sfîrşitul deceniului nouă, sub direcţia lui Alain Crombecque (numit în 1985), el "se întoarce către propriu-i trecut, îşi reevaluează propria istorie, explorînd vremurile care i-au dat naştere".

"Bref, Avignon est à la recherche d'Avignon".

Celor nouă zile de festival la care am asistat (între 14 şi 22 iulie 1990) nu pot să le găsesc un generic mai potrivit decît "Avignon, mode d'emploi", folosit de altfel chiar în programul manifestării şi parafrazînd inspirat titlul unui volum al poetului René Char.

Foarte necesar, un "mode d'emploi" pentru a-ţi păstra direcţia de înaintare odată proiectat în vîrtejul unei lumi aflate, la rîndul ei, în plină căutare de sine.

Căldura toridă a zilei, prelungită în incandescenţa artificială, dar seducătoare, a nopţilor, fluturaşii publicitari sau afişele enorme, personajele costumate care traversează oraşul, spectacolele în aer liber care inundă pieţele, alungă orice speranţă celui dornic să se cufunde în starea de graţie. Nu mai ştii bine dacă ceea ce traversezi este o feerie foarte zgomotoasă sau un coşmar foarte luminos. Liniştea, singura linişte posibilă la Avignon o afli în sala de spectacol. Acolo doar, în fine, e clar cine dă reprezentaţia şi cine o priveşte. Acolo doar te mai dezmeticeşti cît de cît, suficient ca să poţi trăi iluzia unei vremelnice normalităţi, bucurîndu-te că ai răgazul să formulezi o judecată de valoare - lucru neluat de nimeni în serios, şi asta pe bună dreptate.

De altfel, orice judecată devine cu totul relativă în faţa enormelor panouri care afişează zilnic cronicile apărute în toate marile cotidiene, hebdomadare, lunare, ale Franţei despre spectacolele prezente la Festival. Şi atunci eşti obligat să recunoşti, pur şi simplu, că, spre pildă, **O.P.A. Mia** (operă de Denis Levaillant, în regia lui André Engel), care te-a plictisit de moarte, a fost, totuşi, o experienţă unică. Mormăitul disonant al orchestrei, decorul wagnerian şi combinaţia de retro, expresionism şi melodramă, pe singura scenă tradiţională care există la Avignon (Teatrul Municipal) i-a lăsat, oricum, pe mulţi cu gura căscată - dacă ne luăm după aplauzele exaltate ale unei jumătăţi din auditoriu. Şi trebuie să accepţi, de asemenea, că n- al fi văzut niciodată superbul spaţiu de joc oferit de cariera Callet (aflată la cîţiva kilometri buni de Avignon) şi inaugurată ca "scenă" de către Peter Brook, în 1985 - anul **Mahabharatel** - dacă Jérôme Savary n-ar fi avut ideea să regizeze acolo **Visul unei nopţi de vară**. Cel mai uluitor lucru pe toată durata spectacolului fiind participarea totală a pompierului de serviciu. Deşi văzuse probabil reprezentaţia de cîteva ori, se distra de minune. Explicaţia era simplă: atît Savary cît şi pompierul înţeleseseră textul shakespearian în aceeaşi măsură. Şi, la urma urmei, de ce nu?

Au existat şi două adevărate seri de teatru. Prima, **Conversation d'Idiots** (regia şi scenografia, Walter Le Moli), aducea pe scenă un colaj de texte literare, puse cap la cap într-o inteligentă alternare a ritmului dramatic. Fiecare text era o stare şi fiecare stare - oglindirea unei întrebări eterne asupra sensului..Dar sensul nu există. Există numai plăcerea căutării lui. Ca o hîrjoană edenică, nesfîrşită, între un ipotetic "sfînt" şi o ipotetică "fecioara Maria".

Cea de a doua seară de spectacol adevărat prezenta un şir de de numere dansate ale grupului de balet **"Triton"**. Spun balet, dar ei făceau cu totul altceva. Inventau. Negau convenţii ale baletului sau ale teatrului tradiţional. Negau şi afirmau în acelaşi timp. Şi ne convingeau că lupta pentru libertatea de expresie se poate duce numai atunci cînd libertatea "este o stare de spirit", cum spunea Valéry.

Festivalul de la Avignon există de 44 de ani. E greu să alături un epitet sau chiar mai multe unei atît de năucitoare competiţii a teatrului cu viaţa. Pentru cine a asistat însă la una dintre ultimele ediţii, e în orice caz limpede că acolo, la Avignon, teatrul a ieşit de mult învingător.

CORINA ŞUTEU

CU MARIAN RÂLEA ȘI CLAUDIU BLEONȚ
- fragmente de conversație -

Foto: Sorin Lupșa

- La Avignon au fost amîndoi foarte tăcuți. Râlea privea totul cu mare aviditate, dîndu-ți mereu impresia că-și cenzurează cu greu pornirea de-a se alătura unela sau altela dintre trupele care ieșeau să joace teatru în stradă.

Bleonț tăcea impasibil, concentrat ca înaintea unui mare pariu cu lumea, cu viața, cu sine.

Râlea: Îmi închipuiam că festivalul va fi extraordinar, dar așa ceva nu-mi închipuiam... Avignonul nu mai este un act teatral, ci în primul rînd unul cultural. Avignonul este un **Spațiu** și o **Idee**. Care dăinuie de 44 de ani.

A treia zi după sosirea aici, dezmeticit cît de cît, m-am gîndit că ei de 44 de ani se ocupă de acest lucru, în timp ce noi ne-am ocupat 44 de ani de cu totul altceva.

Bleonț: La Avignon mi-am pus întrebarea: "Cine sînt eu?"...Și nu eram nimeni. Acolo toți sînt nimeni sau toți sînt egali în încercarea de-a fi altceva. Toate imaginile despre un sine bine constituit ca identitate devin relative. Aveam impresia că trebuie să mă interiorizez cu încăpățînare spre a nu mă pierde pe mine însumi. Aici, în România, înainte, dacă făceai o figură aparte, aveau ei grijă, alții, să te interiorizeze cu bîta. Acolo, la Avignon, totala libertate a fiecăruia de-a se travesti mereu cît mai excentric sau mai sofisticat m-a speriat și m-am simțit obligat să mă caut pe mine, cel adevărat, înlăuntrul meu. A fost o experiență extraordinară. Și, apoi, nepăsarea cu care dormeau în gări, se rădeau în cap, se vopseau pe față...

Râlea: Ei au reușit să transforme un spațiu politic într-unul cultural. Iar noi am transformat o țară în...

Bleonț: Ei nu au grijă să pară așa sau altfel. Ei sînt, pur și simplu. Cred că oricine vine la Avignon uită că are o poziție socială anume sau un anumit statut. Sau, mai bine spus, devine conștient că toate astea sînt atît de schimbătoare pe marea scenă a lumii.

Râlea: Festivalul acesta a devenit un punct vital al culturii unei țări. E nemaipomenit! El se răsfrînge asupra evenimentelor, nu evenimentele asupra lui. Sînt convins că pentru francezi acest festival este ca o zi națională. Toate ziarele au, pe parcursul unei luni, articole despre Avignon.

Bleonț: Am văzut o femeie frumoasă, care stătea singură pe un scaun, la o cafenea, savurîndu-și cu seninătate succesul la toți bărbații care treceau pe acolo. Consider asta ca pe un fel de exemplu a ceea ce este atmosfera din Avignon. Femeia aceea își etala propria frumusețe, conștientă că aceasta e doar o formă schimbătoare, dar exploatînd la maximum perfecțiunea vremelnică a acestei forme; și încă platonic! Ea era ca un subiect oferit fiecărui privitor, pentru ca acesta să-și gîndească propria poveste despre ea. Altă fată își răsese tot părul din cap, lăsîndu-și doar o măturică pe mijloc, pe care o coafase în așa fel încît stătea țeapănă. Și fata aceasta atrăgea atenția. Și ea se oferea ca subiect.

Râlea: Forța și libertatea pe care o degajă festivalul sînt pentru mine de neuitat. Există la acești oameni un mare curaj de a se arunca în vîrtej. Noi, în majoritate, nu avem acest curaj. Noi, actorii, oamenii de teatru din generația mea... am riscat doar atît cît ne privea personal. Ei sînt foarte deschiși la tot. Față de noi, care mai sîntem încă atît de reticenți, și mai avem atîtea false probleme!

Bleonț: Ei nu au complexul bogăției lor materiale. Nu văd de ce l-am avea noi pe cel al sărăciei materiale.

Râlea: Înțelegerea nu mi s-a modificat după vizita la Avignon, dar starea - da. Sînt mult mai liniștit. În sensul în care, pînă acum, neputînd să mă compar cu nimic din afară, nu mai știam unde mă aflu. Acum știu. Și mă bucur că în căutările mele, nu am greșit flagrant. Am încercat. Asta este.

În trenul de mare viteză care îl aducea pe Bleonț și pe Râlea de la Avignon la Paris, pentru a pleca în România, Claudiu a dormit cu capul pe umărul lui Marian, care dormea și el, după atîtea năucitoare nopți și zile de teatru. Nu știu ce visa fiecare, dar mă bucuram să-i văd unul lîngă altul, într-un tren de mare viteză, pe ruta Avignon-Paris, în vara anului de grație 1990.

C.Ș.

GRENOBLE - AVIGNON, IULIE 1990

În vara aceasta, cea mai frumoasă vară din viața mea, concentrată într-o singură lună, iulie, drept compensație a coșmarului trăit cu o lună înainte (trebuia să spun cea mai îngrozitoare și cea mai frumoasă vară din viața mea), de fapt a coșmarului trăit în ultimele șapte luni, începînd din decembrie, am primit de undeva, nu știu de unde, probabil de la Dumnezeu, un dar.

Darul acesta a fost o oglindă, o oglindă magică în care poți vedea trecutul cel mai fastuos, prezentul cel mai viu și viitorul cel mai fabulos.

Timp de o lună am privit în oglinda magică a teatrului, am trecut, prin oglindă, "dincolo", ca Alice în țara minunilor, am revenit "dincoace", în luna august (ultima lună dintr-o lungă vară fierbinte, vai, atît de scurtă), am încercat să mă dezmeticesc și - desigur - nu mi-a fost greu să reușesc. Cel puțin în timpul zilei. Uneori și noaptea, cînd e mare gălăgie și procesiuni ale teatrului de stradă autohton străbat, în continuare, bulevardul. Alteori, tot noaptea, cînd e liniște, mă întorc "dincolo", răsfoind programe, fotografii, jurnale deja vechi, șifonate în valize, înghesuite în sertarele - gata - ale trecutului.

În luna iulie am stat mai întîi nouă zile la Grenoble. Munți de jur-împrejur, arhitectură franceză, armonioasă, clădiri impunătoare din secolele XVIII-XIX, străduțe medievale, cu magazine de antichități ca în Balzac, o piață din secolul al XVII-lea în renovare, un castel sus, în deal, un teleferic spectaculos, ca un șirag de mari boabe cristaline, edificii contemporane ca Maison du Tourisme (care include și biblioteca municipală), parcuri, cheiul Isèrei, orgoliosul Vieux Temple și sufletul tandru al orașului, casa lui Stendhal. Oameni plăcuți, destinși, comportîndu-se normal. Nu mai văzusem de multă vreme. Nici nu mai credeam că există. Uitasem.

Grenoble nu este, în întregime, un teatru, deși cuprinde multe săli excelent amenajate și multe, neașteptate spații spectaculare. Festivalul de la Grenoble există cu discreție și ținută intelectuală, într-o atmosferă de elevat spirit universitar. Colegiile și liceele, ca și universitățile, participă la dialogul internațional într-un sistem educațional surprinzător.

Festivalul de la Grenoble, a cărui primă ediție s-a ținut în 1985, are drept scop dialogul cu Europa. Anul acesta a avut ca obiect al dezbaterilor și spectacolelor "Rîsul European". Este organizat pe trei secțiuni:

1. **Teatru și tineret pentru Europa**. Cuprinde manifestările colegiilor și liceelor din Franța. Dimineața sînt ateliere practice în care elevii, sub conducerea unor reputați profesori de teatru, au susținut, în acest an, teme. ca: "Rîsul și corpul", "Rîsul terapeutic", "Burlescul și formele contemporane ale comicului", "Regia în mediul școlar și universitar", "Rîsul și viața cotidiană".

Spectacolele au fost corelate cu temele colocviilor:

foto: sorin lupșa

foto: sorin lupşa

Broaştele de Aristofan, **Exerciţii de stil** de Quéneau, **Cu sărutări feroce** de Giono, **Defunctul** de Obaldia, **Ulcica** de Plaut.

2. **Universitatea de vară** a cuprins un ciclu de comunicări şi colocvii: "Aristofan, iniţiatorul comicului occidental", "Molière şi Labiche", "Comic şi creaţie" (strălucitor Philippe Avron, cu studiu de mască şi mişcare), "Shakespeare, rîs şi tragic", "Umor din Est, umor din Vest", "Pirandello", "Ionesco şi teatrul românesc" (expozeu susţinut inteligent de Mirella Nedelcu-Patureau de la Centrul de Cercetări Teatrale din Paris), "Rîsul european".

Spectacolele universitare au reunit studenţi, în special din ţările din Est, dar şi din Franţa, Elveţia, Luxemburg, Maroc;**Demonstraţie de lucru** - Şcoala superioară de marionete din Praga; **Naques de Sinisterra** - Facultatea de litere şi ştiinţe umane din Casablanca; din nou **Exerciţii de stil de Quéneau** - Conservatorul de Artă Dramatică din Luxemburg; **Ivona, principesa Burgundiei** de Gombrowicz - Conservatorul de Artă Dramatică din Gdansk; **Ubu-Rol** de Jarry - Şcoala de Teatru din Geneva; **Regele moare** de Ionesco - Universitatea din Veliko Tîrnovo.

3. **Teatrul profesionist**: Circul "Ii Florilegio" - Italia; Teatrul Koreja - Italia cu un extraordinar spectacol pe teme cehoviene, **Amori**; "Le mage Perrotin" - Franţa; Teatrul de pantomimă "Crac" - Cehoslovacia cu un spectacol senzaţional susţinut de doi mimi, antrenaţi într-un atroce stil hiperrealist; Philippe Avron cu spectacolul **Big-Bang**, încîntător dialog cu sine însuşi, cu publicul şi cu mistralul dezlănţuit; **Audienţa** de Vaclav Havel, piesă pusă în scenă de directoarea festivalului, Renata Scant, la Théâtre-Action Grenoble; Compania "Krili" - Franţa, cu o reprezentaţie de mare poezie, **Sîngele amestecat al mării**; Teatrul "Kalambur" din Polonia cu **Înmormîntarea patronului** de Dario Fo, spectacol conceput pentru a comenta evenimentele din Polonia; un recital extraordinar al poetului, compozitorului, pianistului, actorului de film Leszek Dlugosz din Cracovia; **Strigătul** - "Théâtre de la Citadelle", Algeria; un fascinant spectacol al unui teatru elveţian, "Théâtre des osses" - **Les enfants de la truie** etc.

Noaptea, la Cour du Vieux Temple, în parcul Esplanade, în parcul primăriei Paul Mistral, se desfăşurau uluitoare imagini funambuleşti, fantastice, cosmice.

Trupa daneză Den Biaa Hest, cu **Memoriile unei marionete**, ne-a atras într-un univers mitic, straniu, al unui început de lume. "Semola Théâtre" din Spania a strălucit într-o spectaculoasă, poetică erotică a elementelor naturii, foc, aer, apă albastră, nisip, mai ales foc - piromania fără frontiere este semnul teatral al anului.

Iar "Dog Troep" din Olanda, cu spectacolul **Specia**, creat pentru Grenoble, ne-a aruncat într-un univers fantastic, populat de maşini zburătoare şi oameni-rachete, troli şi extratereştri, artă obiectuală şi happening, într-un foc de artificii, o cascadă a umorului dezlănţuit.

Ziua - procesiuni, spectacole de estradă, cel mai amuzant după părerea mea fiind **Délices Dada**, o expoziţie de obiecte absurde, cu legende hazoase, prezentate cu aplomb de actori-ghizi.

Festivalul de la Grenoble şi amabilii săi amfitrioni, în special dl. Fernand Garnier, directorul administrativ, rămîne în memoria mea ca o fereastră deschisă spre viitor. După mulţi, mulţi ani am reuşit să înţeleg nu numai încotro se îndreaptă teatrul în lume dar şi pentru ce merge ei "acolo", "dincolo", dincolo de oglindă, pe aripile umorului nebun, nebun şi înţelept, desigur, ca nebunii lui Shakespeare.

La Avignon, unde eram inclusă în numeroasa delegaţie română, am ajuns fericită, rîzînd în hohote. Tropăiam "sur le pont" de patru ori pe zi, căci locuiam într-adevăr peste pod, la Villeneuve, într-o mînăstire, aproape de altă mînăstire de lîngă un vechi castel, unde se afla o şcoală de dans şi o librărie de

foto: adriana grand

"Visul unei nopţi de vară" de Shakespeare, în regia lui J. Savary

teatru în care mi-a rămas ferecat cel mai aprig dor.

Cum treceam podul ne primeau zidurile cetăţii şi oraşul-spectacol. Căci la Avignon, spre deosebire de Grenoble, totul era teatru, totul părea scenografie ca în spectacolul lui Jérôme Savary cu **Visul unei nopţi de vară**, unde stîncile de butaforie şi copacii din plastic făceau corp comun cu impunătoarea carieră de piatră care-i servise lui Peter Brook drept spaţiu de oficiere pentru **Mahabharata** .

Nu voi comenta festivalul de la Avignon. El este mult prea amplu şi noi am văzut foarte puţin. Ce pot spune despre Avignon este că m-a ameţit. Umbli toată ziua într-un teatru de cîţiva kilometri întindere, ca studiourile hollywoodiene. Întîlneşti numai personaje bizare, halucinante, zgomotul este aiuritor, soarele sudului la 40° te bate în cap, de fapt nu e numai un teatru, în primul rînd e un uriaş tîrg, totul se vinde, cercei, brăţări, coliere, spectacole, programe, afişe, cărţi, clovni, maşini de război (ah, extraordinarul Royal de Luxe, **Adevărata istorie a Franţei**, cu tunurile sale muzeale, înduioşătoare, cu pirc tehnia lui gratuită, toată lumea vie şi nevătămată pînă la sfîrşit (să tot stai fără să-ţi fie frică şi fără să mori).

Am văzut o operă la Avignon, o operă modernă, **O.P.A. Mia**, operă (opus 40) de Denis Levaillant şi mi-a plăcut, adică era ceva "de azi" ca estetică de operă, cred că nu toată lumea a fost de acord.

Am văzut o trupă de dans contemporan, "Triton", un eveniment extraordinar, un spectacol de mîine sau de azi către mîine.

Am văzut şi un spectacol de teatru foarte bun **Conversaţie de idioţi**, o creaţie a trupei A.P.A., un grup inteligent, amuzant, vitriolant.

Am vizitat Palatul Papilor.

Am ascultat muzică, l-am văzut şi ascultat pe Toru Takemitsu la Chartreuse de Villeneuve.

Am participat la dezbateri, am asistat de fapt la dezbateri despre dans, despre spectacolele festivalului şi am înţeles ce public educat este la Avignon dacă spectacolele (încă de pe timpul legendar al lui Jean Vilar şi al lui Gérard Philippe), spectacole serioase ori fastuoase le încîntaseră ochii şi spiritul, ca **Mahabharata** lui Peter Brook acum doi ani şi ca marea revelaţie a festivalului din acest an, **Ramayana**.

Am ajuns, în sfîrşit, acolo unde am aşteptat să ajung, acolo unde am dorit de la început să ajung, ca un pelerin, acolo unde am stat, fără să îndrăznesc să respir aproape, privind şi ascultînd şi învăţînd, în templul absolut al teatrului, religia supremă a Artei. Am înţeles de ce teoria întoarcerii teatrului la surse, una dintre cele mai fascinante pentru personalităţi atît de diferite ca Artaud şi Brecht, porneşte de la teatrul balinez.

N-am văzut marea operă **Nopţi ale Ramayanei** din Thailanda şi Jawa, n-am văzut marionetele cu fir "Yakshagana" din India, n-am ascultat muzica tradiţională khmeră, n-am văzut Khon, dansurile thaï din Bangkok.

Dar am văzut - am văzut oare? - ca o părere, că un abur, da, am văzut **Le wayang Kulit** din Malaesia, teatru de umbre şi de vis.

Şi am mai văzut şi auzit, da, asta ştiu bine că am văzut şi că m- a năucit, **Kalakshetra**, balet indian din Madras.

Spaţiile erau, ele însele, sacre. O mînăstire veche, "chapelle des pénitents blancs" pentru umbre; o curte, o altă curte a unui templu, "Cloître des célestins" pentru teatrul dansat cu măşti, dialog între spaţii şi culturi milenare, între puntea spiritului din orient şi occident.

Drumul prin oglindă spre Europa a-a închelat, pentru mine, cu deschiderea infinită a cadrului, în timp şi spaţiu. Şi cu speranţă.

CĂTĂLINA BUZOIANU

CALEIDOSCOPIC, SPAȚII AVIGNONEZE

Avignonul este un oraș teatral în sine. A găzdui un festival de teatru: o supralicitare.

Teatralitatea se naște din contrastul acuzat între structura sa monumental istorică și frenezia imagisticii (indeosebi publicitare) contemporane pe care existența cotidiană a unui oraș de cultură, comerț și agrement o etalează prin toate mijloacele tehnice actuale.

Această tensiune, ca temă majoră a orașului, se rela buimăcitor în sute de variante, de la modul major al ansamblurilor arhitectonice - în relația lor cu trepidantul ritm al străzii (uneori, seara, atingînd note paroxistic-alienatorii) pînă la tonalități minore, de detaliu, în interioare în care, de exemplu, întîlnim raportul cel mai abrupt între un aparat telefonic de un design supersofisticat și peretele de piatră pe care este fixat, perete străbătut de o împletitură de nervuri gotice, ori vegheat, dintr-o nișă, de un sfînt cioplit în lemn și aurit, din aceiași timpi medievali...

Degajînd același spirit al dialogului peste vremi, cu totul remarcabil au aranjat avignonezii, ca spații de teatru, incinte istorice; și poate în aceasta rezidă, în primul rînd, originalitatea Festivalului de la Avignon.

În Curtea de onoare a Palatului Papilor ne întîmpină o monumentală construcție metalică, o structură labirintică de bare și piloni, ea însăși o teribilă scenografie. Șiruri de fotolii distribuite rațional în ansambluri, astfel încît să se asigure o perfectă vizibilitate din toate punctele: bineînțeles, tot dispozitivul este dotat cu sisteme complexe de iluminare.

Dedesubtul acestei formidabile structuri labirintice sînt amenajate deschideri, trasee prin care se circulă dirijat, astfel încît itinerarul de vizitare al muzeului debutează cu străbaterea impresionantei arhitecturi teatrale, preambul ce menține în atenție tema dialogului între culturi pe care o semnalăm drept centru al "fenomenului Avignon". Scena se aliniază la unul din pereții imenși ce flanchează curtea; sub ferestre gotice și creneluri semețe, sub focul încrucișat al nenumăratelor proiectoare - unele din ele montate între metereze, pe creasta zidurilor - acolo, jos, "scîndura" își așteaptă protagoniștii capabili să țină piept prin cuvînt și gest acestei teribile conjugări de forțe: cea a edificiului istoric, o arhitectură în piatră de mare autoritate, și cea a performanței constructive moderne.

În forma sa cea mai "demonstrativă" am gustat acest dialog al epocilor și culturilor datorită minunatului spectacol pe care l-a oferit ansamblul Wayang Wong din Bali. La "Cloître des Célestins", în incinta sobră, de stil gotic timpuriu a acestei mînăstiri catolice, legenda lui Rama prezentată de trupa balineză se derula prin gest, sunet și culoare, cu tot fastul oriental, reliefîndu-se pregnant în ambianța exemplar european-occidentală a spațiului oferit ca loc de joc. În atmosfera austeră a acestei curți înconjurate de ogive în piatră cenușie, în care doar doi platani imenși, străbătînd podeaua scenei, parcă și ei turnați în piatră, încercau să anime spațiul, tonurile balineze, costumele de o fascinantă bogăție, măștile și parurile lucrate cu o minuție incredibilă, gesturile hieratice ale dansatorilor se impuneau cu o forță extraordinară.

Aceste trupuri, trasînd traiectorii precise, de o eleganță desăvîrșită, și aceste veșminte, fiecare putînd fi expus ca piesă de rezistență în vitrina oricărui muzeu din lume, m-au făcut să mă întreb dacă perfecțiunea la care s-a ajuns datorită cizelării spectacolului de-a lungul a generații va putea fi vreodată obținută de un spectacol făcut acum. Și chiar de s-ar face, el ar rămîne "făcut", și nu născut. Există în seva - nu știu dacă-i putem spune "folclorică" unei realizări atît de simbolice și înalt estetice - acestei manifestări profund artistice ceva care depășește arta, o rotunjime, o autenticitate și, în același timp, o eleganță și un rafinament pe care, probabil, numai expresia decantată de secole a sufletului unui popor le poate realiza, calități pe care intenționalitatea oricărui demers estetic autoritar, personal, intelectualist, programatic, nu le poate atinge.

Un alt spectacol de excepție m-a făcut să constat că arta modernă, avangarda poate demonstra nu numai îndrăzneală, ci și desăvîrșire. Este vorba de un spectacol creat de un mic ansamblu de dansatori: **Triton** de Philipe Decouflé. Perfecțiunea sa este generată probabil și de faptul că pare nu numai deloc căutată, ci chiar ignorată cu obstinație. Performanța tehnică și artistică se supune unei atitudini permanent distant-ironice. Această atitudine împrumută experimentului coregrafic, excentricităților sale de tot soiul un "ce" aristocratic. Dansatorii, deveniți uneori obiecte stranii, mînuiesc instrumente ciudate, tot felul de accesorii absurde; corpurile se metamorfozează în entități ambigue, costumele - unele avînd aerul unor corsete și proteze (piele, șireturi, balene metalice), altele închipuind niște desfășurări volumetrice dungate în roșu-alb - alcătuiesc din trupuri semne absconse pentru o comunicare hieroglifică. Caut repere: Bosch, Duchamp. O fată dansează pe catalige, un băiat înalt de nu se mai termină circulă cu un fel de modul de învățat mersul, un fel de jocheu dansează cu un fel de

femeie-cal. Cabluri se întind, zbîrnîie, aparatele se balansează: dansatorii-circari execută la cîţiva metri înălţime figuri dintre cele mai dificile - totul, cu o precizie şi cu o detaşare suveţană, neuitînd să-şi însoţească arta de un zîmbet permanent ironic; uneori, un umor sec ori chiar negru pigmentează demonstraţia coregrafică.

Un efect deosebit, în special pentru noi, românii, îl face cuplarea bizară a unui astfel de dans abstract (grotesc-graţios-absurd) cu un joc ardelenesc bine ritmat care te saltă de pe scaun. Încă o dată - interesante costumele, venind parcă dintr-o lume urmuziană, adesea evocînd personajele ca de lemn ale lui De Chirico: accesoriile, recuzita, obiectele de joc, toate au, dincolo de funcţiunea lor precisă, perfect integrată desfăşurărilor corporale, un nivel de autonomie care ar fi permis expunerea lor ca realizări de sculptură modernă.

Cea mai ambiţioasă demonstraţie de articulare a unui spaţiu teatral rămîne însă dispozitivul creat în cariera "Callet la Boulbon" unde, în faţa unei faleze monumentale de piatră gălbuie, s-a ridicat un întreg stadion, un amfiteatru vast, apt a asigura locuri cu perfectă vizibilitate unui foarte mare număr de spectatori. În acest dispozitiv urma să se desfăşoare **Visul unei nopţi de vară** de W. Shakespeare în viziunea regizorală a lui Jérôme Savary. Peisajul este aspru; terenul pietros, vegetaţia arsă de soare şi vînt amintesc de Dobrogea...

Din parcajul improvizat urcăm un drum prăfuit, imediat în stînga sîntem întîmpinaţi de zgomotul înfundat al unor generatoare electrice, instalate pentru a furniza energie întregului sistem de iluminare şi sonorizare; în dreapta, două maşini de intervenţie ale pompierilor, maşini sanitare, poliţie: măsuri de siguranţă care reconfortează. Totul este organizat cu minuţie: sub copertine de pînză, la mese ori în picioare poţi lua o gustare, poţi bea un pahar de bere, de vin ori de şampanie.

Privesc faleza care se ridică în faţă, fundalul de piatră gălbuie al decorului pe care urma să-l descoperim de-abia după instalarea în tribunele ce ne aşteaptă. O surpriză agreabilă: pe marginea prăpastiei, sus, luminat discret - începe să se lase seara - un templu grec, executat într-o subtilă reducţie de proporţii, amplifică ingenios dimensiunile abruptului pe care îl domină; ai impresia că te afli în faţa unui perete cu adevărat gigantic, de cel puţin trei ori mai înalt decît este el în realitate. În rest, scenografia mă dezamăgeşte printr-o greşeală de fond: aceea de a reconstitui pleonastic-factice natura, în plină natură, într-un mediu care îşi era suficient sieşi prin monumentalitate şi concreteţe. Tufe realizate din arbuşti de plastic, mochetă imitînd iarba, stînci butaforice, culori fosforescente dau impresia acelor vechi cărţi poştale vopsite stîngaci, fără însă ca acest stil - cred - să fie căutat şi controlat, după cum nici ambiguitatea propunerii de "natură în natură" pe care o face decoratorul nu se concretizează ca instrument estetic. O extraordinară desfăşurare pirotehnică, tot felul de efecte - la un moment dat se declanşează o cascadă care ne uluieşte prin debit şi durată - nu reuşesc decît să accentueze senzaţia de kitsch pe care o degajă ansamblul. Cu acest prilej ne amintim, bineînţeles, "cutia" albă în care evoluau personajele aceluiaşi **Vis...** în spectacolul lui Peter Brook pe care l-am văzut foarte demult la Bucureşti.

*

Vreau să închei "peregrinarea" mea prin cîteva din spaţiile Avignonului cu relatarea unei întîmplări ce adună impresiile pe care mi le-a furnizat acest oraş, contrastul puternic şi incitant între imaginea prezentului supus unei acute tehnologizări, între designul de ultimă oră al spaţiilor, obiectelor şi relaţiilor chiar (există un design al serviciilor) ce articulează viaţa de zi cu zi a cetăţeanului, şi prestigiul unui trecut impozant.

Cumpăram de mîncare în Villeneuve les Avignon - "vis a vis"-ul elegant al Avignonului, de pe celălalt mal al Rônului, suburbia liniştită, şi ea plină de relicve medievale, unde grupul nostru fusese instalat - de la aceeaşi prăvălie, căci, din vorbă în vorbă, tînărul care conducea "afacerea", aflînd că sînt român, mi-a spus că a vizitat şi el România, într-o excursie în Deltă, cu părinţii, pe cînd avea doar 10 ani. Mi-a spus că l-au interesat în mod deosebit şi a urmărit cu emoţie evenimentele de la noi, din decembrie.

Îl durea mai ales soarta copiilor necăjiţi. El,deşi foarte tînăr, înfiase un copil brazilian. Eu i-am spus că admir foarte mult orăşelul lor, vegheat de turnul Philipe Le Bel şi Fort Saint-André, că îmi place "la Chartreuse" - un centru monahal de un minunat de simplu stil gotic timpuriu, amenajat să adăpostească săli de expoziţie, de spectacol, de concert, precum şi birourile C.I.R.C.A. (Centre international de recherche de création et d'animation), instituţie care conduce o seamă de activităţi culturale în acest perimetru.

Discutam astfel în magazinul ultramodern şi ticsit de tot felul de produse alimentare, ambalate în maniera uluitoare în care specialiştii în grafica publicitară îşi practică meseria, cînd, încurajat de admiraţia pe care o manifestam pentru felul în care au fost introduse în circuitul vieţii spirituale vechile edificii istorice, tînărul mă invită să-l urmez. Doar cîţiva paşi, deoarece, odată trecuţi în spatele "tejghelei" (o impozantă vitrină frigorifică), amfitrionul meu împinge o uşiţă dosnică: trec pragul şi mă trezesc într-o vastă curte de piatră, abandonată.

Neaşteptat, un spaţiu monumental, de o arhitectură armonioasă - acelaşi stil gotic care domină zona - realizat în piatra locului, de un gri cald, rozaceu, deschide bolţi şi ferestre cerîndu-şi dreptul la perpetuare prin reevaluare.

VITTORIO HOLTIER

CĂDEREA NOPȚII

de GEORGE BANU

Sînt/ asemenea/ nisipului clepsidrei/ care/ poate fi timp/ numai/ în/ cădere.

Cu acest poem de Ana Blandiana, recitat în românește, își încheia, în București, Antoine Vitez cea din urmă apariție în public. Azi, de-abia o lună mai tîrziu, acele versuri par o premoniție, iar el, care trăia febril prezentul, devine timp "căzînd". Pentru noi, clepsidra a început să funcționeze. Tăcută. Iar nisipul din ea se și transformă în timp, în timpul care ne separă de el.

Moartea răstoarnă totul. Nu șterge urmele, dar dă lucrurilor, gesturilor, cuvintelor un alt sens. De cîte ori - s-o recunoaștem - n-a reușit Vitez să ne irite puțin evocînd, în momentele cele mai neașteptate, figura lui Louis Aragon... Acum știm că faptul acela nu era decît un exercițiu de memorie, o formă de a-l menține viu, pentru el însuși și pentru ceilalți, pe marele prieten dispărut. Să facem, deci, ca el. Să năucim auzul generațiilor viitoare evocîndu-i inteligența, multiplele fațete de intelectual, lucrurile pe care le disprețuia: va fi cel mai bun balsam împotriva uitării. Așa vom ști că, pentru noi, el continuă să existe.

Vitez se împăca foarte greu cu ideea că spectacolele dispar cu repeziciune, iar la Comedia Franceză găsise durata potrivită de patru sau cinci ani, un simplu paliativ pentru omul de teatru căruia eternitatea îi este interzisă.

Da, Vitez suferea văzînd dezintegrarea acestor "catedrale de înțelepciune și talent" care sînt marile puneri în scenă contemporane. Cînd, cu gestul deznădăjduit al învinsului, arăta vizitatorului străin pe care-l primea la el în birou afișele spectacolelor sale, obișnuia să spună: "Asta-i tot ce le rămîne oamenilor de teatru". Rămășițele creației îl obsedau, iar în ultima vreme suferea mai mult ca oricînd că nu le poate înregistra, fixa, simțindu-se incapabil de a capta în toată măreția ceea ce nu rezistă trecerii timpului. Azi, acest sentiment dobîndește un sens mai profund, ca și cînd ar fi vorba despre o presimțire funebră, ca și cînd el însuși ar fi știut că opera sa era nu numai trecătoare, de scurtă durată, dar și restrînsă.

Vitez a scris mult, căci pentru el scrisul era tot atît de important ca și punerea în scenă. Ambele activități se completau și se clarificau totodată, pînă într-acolo încît suferea îngrozitor cînd, din motive de urgentare a repetițiilor, se vedea obligat să dea mai puțină atenție scrisului, altădată rafinat. Dar a amîna un lucru - el o știa mai bine ca oricine - presupune a-i recunoaște propria-i realizare dincolo de respectul pe care ni-l inspiră. Scriitura, pentru el, trebuia să fie întotdeauna perfectă, atît în clipa redactării cuvintelor, cît și în aceea a reproducerii lor. Apăra cu toate forțele cuvîntul exact, folosit la justa lui valoare, și ura înfloriturile, eratele, greșelile. În cazul acestui gînditor liric, întrucît gîndirea îl emoționa pînă la lacrimi - lacrimi mentale - , scriitura își avea rădăcinile în modelul racinian, cu vocabularul restrîns și sintaxa înțeleaptă. Într-adevăr, Vitez se recunoștea, mai presus de orice, îndatorat autorului Fedrei, și de el se simțea cel mai aproape. Oare nu el a fost cel care a recucerit teritoriul fermecat al alexandrinului, însuflețit de muzică și fără a se lăsa domesticit de vreun gust de natură inadecvată?

Vitez trăia cu privirea ațintită asupra Grandiosului, convins că are o misiune de îndeplinit. O muncă de făcut, o vocație de satisfăcut.

Arta trebuia să fie legată de marile cauze și totodată să privească istoria în față. Într-un anume sens era hugolian, un fiu al lui Victor Hugo, al ideilor sale: iar succesul obținut cu Hernani sau Lucreția Borgia o demonstrează, la fel ca și alte montări ale sale ca, de pildă, Pantoful de mătase. Dar dacă Vitez iubea idealurile înalte și punea acest lucru în evidență în manifestările sale directe, tot atît sau mai mult îl fascinau expresiile lor în cercul său restrîns, căci de cîte ori nu va fi repetat "curții" sale de la școală că acolo erau puse în joc aceleași forțe ca și la curtea Angliei. Lucrul Mare și Lucrul Mărunt. Vitez unea ambele

concepte ca și cînd ar fi fost cele două fețe ale lumii, inseparabile pentru totdeauna și pentru totdeauna reversibile.

"Nu te neliniști. Poate că destinul aranjează bine lucrurile", mi-a scris într-o zi pe o bucățică de carton pe care mi-a strecurat-o în mînă... Confidență care ar putea părea acum o surprinzătoare profesiune de credință; și care l-ar deconcerta numai pe acela care au ignorat pînă la ce punct acest artist foarte înțelept punea în balanța judecății solidele arhitecturi pe care le ridicau cei mai notabili dramaturgi, apărînd astfel libera asociație de idei, pe lîngă acea deschidere a spiritului care permite să prinzi și să integrezi hazardul în opera care tocmai se naște. Vitez adora neprevăzutul și știa să-l capteze. În asta putem recunoaște înalta sa statură de poet al scenei. Teatrul său poate fi citit la lumina acestei experiențe poetice. Dar în Viața lui Galilei, de pildă, recunoaștem începutul unei noi viziuni romanești, al unei densități, al unui gust pentru materie insolite la el. Dincolo de extravaganța ludică, secretele gîndirii senzuale... din acest motiv acea montare a apărut dureroasă, ca începutul unui proiect neterminat, al unei mișcări întrerupte.

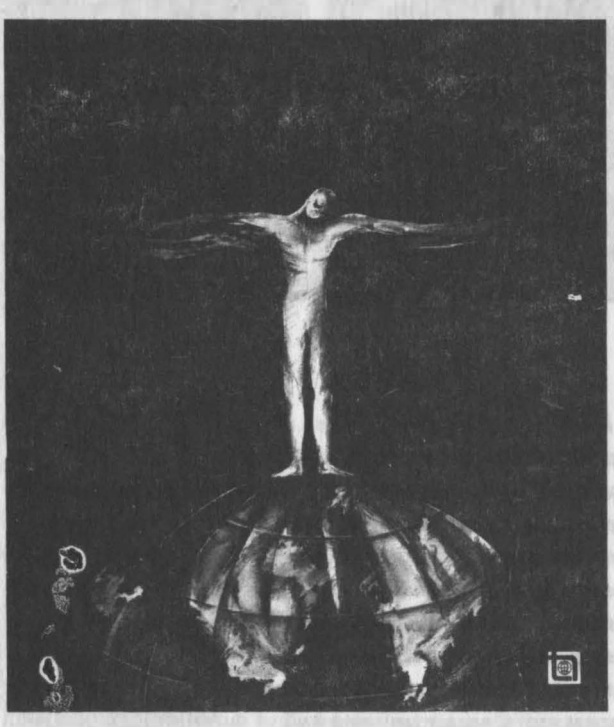
"Școala este teatrul cel mai frumos din lume", spunea Vitez, captivat de pasiunea pentru practică și de gratuitatea pe care o presupuneau desfășurarea, cheltuirea în acest domeniu închis. Școala de teatru nu scutește de o cunoaștere reală, dar implică libertatea; iar Vitez prelungea această libertate distribuind elevilor săi rolurile personajelor prin antonomază, cu o îndrăzneală neobișnuită pentru orice alt regizor. Accepta provocarea convins că fiecare dintre noi dăruiește ce este mai bun în el cînd trebuie să înfrunte necunoscutul, obstacolul suprem. Respingea ideea prefabricată. Fugea de drumul bătut și de așteptare în beneficiul revelației... Prefera actorul tînăr care riscă și iese învingător sau învins din încercare, dar descoperă astfel în străfundurile ființei sale ceea ce este. Actorii tineri îl atrăgeau pentru propria lor tinerețe, dar și pentru că nu dorea să moștenească emploi-uri predeterminate și rîvnea să se afle la însăși originea unei cariere. El, care respingea orice fel de moștenire, lasă una enormă. O generație de actori, o galaxie de prieteni, o lume.

"Cînd toate astea vor fi trecut...", se ruga într-un text pe care l-a scris pentru primul număr din "L'art du théâtre", folosind viitorul al doilea, mod verbal pentru care simțea o dragoste specială, căci încoronează senin istoria și pare să se îndepărteze de prezent, conferindu-ne siguranță întrucît devansează privirea retroactivă, privirea bătrîneții, privirea liniștită. Obligîndu-ne să-l ascultăm, să-l vedem, să-l urmăm, Vitez ne convinsese că propria sa rezistență era cea a unui alergător de fond. Totdeauna mi-l imaginam avînd douăzeci de ani, ca un alt Aragon tîrîndu-se pe străzile din Saint-Germain sau ca un alt căpitan Cousteau îmbrăcat în academician.

Un Voltaire aplaudat, sărbătorit pe scenele franceze. Un dansator pe sîrmă care-și repetă acrobațiile de altădată. Un bătrîn nobil și nedemn: acesta era visul lui. Dar capul l-a luat foc, în sfîrșit, și explozia l-a purtat cu sine. Vitez, care și-a început cariera tîrziu, a murit tînăr. Vitez, care a fost bătrîn înainte de a fi, dispare cînd bătrînețea era gata să vină. El va fi, pentru teatrul francez, artistul dintotdeauna adult. Nu a avut destui ani ca să se transforme în Faust. Nu și-a dat sufletul dorind să țină în loc clipa de fericire, dar urlînd împotriva acelui întuneric ce l-a încercuit cu o furie nemăsurată. Vitez își sfîrșise munca de regizor prin cuvintele lui Galilei: "Cum e noaptea?" "Luminoasă". Acum a fost tîrît de cea mai violentă dintre nopți, oprit printr-un obstacol brutal. Nici noi și nimeni nu eram pregătiți pentru așa ceva.

Traducere de Miruna Ionescu
din El publico, nr. 79/1990

U N I V E R S U L C E H O V



Pretutindeni se caută **umanitatea**... *Dintotdeauna rosturile pătrund ilicit în răspîntiile degradării. Înăuntrul nostru o lume, în afara ei un univers. Căutători de interogații, meteorizăm încercările de deslușire a ființei. Am avut îndrăzneala să ne înconjurăm de cer și trebuie să avem și curajul* **căderii** *la cer. Înălțarea nu semnifică în peregrinarea umană mai mult decît suferință. Adevăr și purificare poate să glăsuiască și prăbușirea. Prăbușirea în golul de stele. Abisul înălțării noastre clădit pe surparea din noi. Minte de povară umană. Aura nestăpînită a stăpînirii înfrîngerii. Mistuire a victoriilor mereu amînate.*

Bîntuit de vise și obsedat de ratarea drumului îmi adun cu pioasă zgîrcenie icoanele, sfinții de sărbătoare pentru suflet și gînd... Vreau să trăiesc înțelesul nedeslușirii și prin El, ctitori de om și lume, mă spovedesc judecîndu-mă...

Lumea artei e lumea vieții. Părăginirea artei e ucidere, iar viață peste moarte e crezul artei necurmate. Pentru a-mi mistui lumea scap fugind în universuri... Eschil și Sofocle, Shakespeare și Dostoievski, Eminescu și Lampedusa, Caragiale și Gogol, Kafka și Cehov...

Demult nu mă mai bucură și nu mă mai înspăimîntă **regia** *unui spectacol. Condiția de slujbaș e derizorie chiar și în cazul înnobilării împăunate a perisabilului. Febra umană doar* **înscenată**, *chiar cu virtuozitate, nu mai scrijelește cu nimic deruta mea tainică în fața Trecerii. Caut solidarități profunde pentru a-mi păstra nealterată solitudinea. Mă scîrbește din ce în ce mai mult rostuirea sfîrșitului, reputația postumă contabilizată... Epuizarea prin trăire nădăjduită și disperată în umanitate mă mai poate echilibra. Atît.*

Acum înțeleg mai adînc ca oricînd că nu există decît cîteva întrebări...și silă am pentru atît de multe răspunsuri. De aceea iubim insulele. Sînt refugii ale certitudinii noastre. Plutesc și zac deopotrivă în valurile întîmplării. Eu mă prind în tainițe, mă caut întru mistuire. Sînt numai om.

Îl iubesc pe Cehov. Dragoste aprigă la sfîrșit de tinerețe, cînd tot ce te atinge îmbolnăvește și înflorește întreaga ființă. Cehov a scris o singură carte, o singură piesă, o singură scrisoare, un singur rînd... Nu mai contează dacă Ivan Petrovici sau Aleksandr Ignatievici, Ilia Ilici sau Ivan Romanîci, Andrei Sergheevici sau Elena Andreevna, Olga Sergheevna, Ermolai Nikolaevici, Mihail Lvovici, Liubov Andreevna mai au și alte nume. Nu are nici o importanță în care conac se iubește și se visează, se petrece și se urăște, se pălăvrăgește și se ucide viața. Peste tot vitalitatea este o sursă de neliniște. Peste tot agonia se trăiește intens. Pretutindeni oamenii nu știu să trăiască, dar **trebuie** să trăiască. Cicluri de epuizare a condiției de om. Bănuială de muncă, iubire, visare, moarte. Numele, identitatea nu este altceva decît o indicație de regie. Ironică privirea, sarcastic tonul, tragic înțelesul.

Toate piesele viețuiesc în cîteva scene. Mereu aceleași situații, aceleași replici, aceleași rezolvări. "Vom munci... trebuie să trăim... dacă am ști, dacă am ști...Tararabumbia, tararabumbia... E totuna, e totuna..." Uman pînă în plăsele, Anton Pavlovici Cehov... A deschis încăperea tainică în care, intrînd, nu ne găsim decît pe noi. Ne sufocăm de atîta suflare omenească, dar vorbim încă despre tencuiala pereților. **Piesă neterminată... universul Cehov**. Oameni-recuzită ai jocului uman etern. Sublim și ridicol. Inocenți în ferocitate, devastați de iubire, știutori în nimicuri, neștiutori în tot.

Îmi amintesc de tulburătoarea înțelegere a lui Iuri Liubimov, într-un spectacol polemic al Teatrului Taganka. **Moscova** celor **Trei surori** nu putea rămîne doar o iluzie deșartă... Ca un coșmar al visării sterile, într-un univers al nimicniciei totale, **EA**, tentația absolută, șansa salvării sensului, se întruchipa în spectacol... Un întreg perete ce apăra și închidea deopotrivă pe spectatori și pe actori, perete real, al sălii de spectacol, se ridica violent în sunetul fanfarei, arătîn-

du-ne tuturor orbitele goale ale idealului. Cehov-ul trupei moscovite era în sală... Chiar după două-trei sute de ani oferiți generos de Verșinin pentru o posibilă reașezare a umanității în matcă, tot ridicînd cu responsabilitate cortina vom vedea Golul. Ca să ne trezim trebuie să iubim adevărul.

La Praga, în plină renaștere spirituală, Otomar Krejca ne lăsa suspendați într-o zonă a degradării epuizate de energie, dar mimînd existența într-o grotescă implicare vitală. **Ivanov** nu mai suporta doar drama ratării unui individ, ci despuierea sarcastică a unei umanități embrionare. Între candelabrele de cristal luminînd incendiar, ale lui Svoboda, și mîlul cleios ce invada petrecerea de o veselie mortuară, se crea o tensiune a damnării și culpabilității.

Peter Brook nu mai avea nevoie de atmosferă. El cehovizează conflictele deșertăciunii sondînd obișnuitul pînă la limita suportabilului. Lumea **Livezii de vișini** nu mai era acuzată. Comentariul ar fi fost de prisos și insuficient. La New York, la Brooklyn Academy of Music - două mari covoare persane și Actorii. Dacă Krejca încă din **Trei surori**, la Praga, sfidase samovarul și ceaiul ca efect exterior de atmosferă, Brook-Cehov nu-și mai iroseau timpul cu rusificarea universului cehovian. Dimensiunile lăuntrice ale rusului universal contau acum mai mult ca oricînd. Pereții mîncați de vreme, de montări succesive de gînduri, ai sălii Majestic de la BAM, nu întîmplător ajunși din nou **pereți de scenă**, jucau cu profundă expresie viul rol al **eroziunii**. O eliberare prin sens de clișeele cehovizante. O ucidere de înviere a unei lumi. Actori aduși din toate colțurile lumii (Suedia și Peru, Polonia și URSS, Canada și Statele Unite) trăiau simplu, esențializat, tensiunile cantonate în grotesc ale unei lumi permanent contemporane. **Textul** juca cel mai mult la Peter Brook, iar Brian Dennehy în Lopahin era fantastic. Exploziile liniștii corosive se înlănțuiau cu tumultul fermecător al unui ridicol existențial.

Fascinat de trucurile cu care personajele își drapează viața găunoasă, regizorul american Lewis Palter arunca în aer orice iluzie privind șansa eroilor din **Unchiul Vanea** de a ascunde starea jalnică. Ei nu mai erau, în spectacolul de la Ensemble Theatre II din Valencia - Los Angeles, decît conflicte hilare, accidentale în propria lor existență, scăpată de sub însemnul oricărei semnificații. Astrov și Vanea, Elena Andreevna și Sonia își pierduseră demult orice contur uman autentic. Ei justificau plenar, într-o ambiguitate de esență, derizoriul ființei. Există un destin al umanității - Cehov. Există o mare șansă de atingere a umanului prin universul Cehov. Giorgio Strehler testamenta rafinat **Livada de vișini** la Piccolo Teatro din Milano la începutul deceniului 7. Probabil nu întîmplător, doi mari regizori europeni, Anatoli Efros și Gheorghe Harag, deschideau înțelegerii noastre viziuni tulburătoare, prin teatru, dincolo de teatru, ale universului **Livezii de vișini**, înflorite și ghilotinate de topoarele vremurilor ce vin. Efros la Teatrul Taganka și Harag la Național din Tîrgu Mureș treceau o dată cu Firs **dincolo**, magificînd scena. Cehov, partener de viață - Cehov, partener de moarte...

De curînd, la Arena Stage din Washington, Lucian Pintilie umbrea prin strălucirea **Livezii** sale **de vișini** montarea lui Brook. Originalitatea absolut cehoviană a universului Pintilie luminează mistuitor fragila ființă umană. Straniu și sublim, vizionar și tainic, acest spectacol de forță nucleară.

Liviu Ciulei renăștea la cumpăna dintre ani soarta acestui mileniu cehovizat pînă la saturație. La American Repertory Theatre din Boston, **Platonov** - sinteză în arta unui maestru - penetra conștiința maculată a omului **obișnuit** să trăiască.

Pintilie, Ciulei, Harag și alți cîțiva, alături de Brook, Strehler, Stein... Alături. Împreună. VII. Șansă a credinței în artă.

Într-o noapte, în cușeta unui vagon de dormit ce gonea prin întuneric spre Belgrad, am vorbit cu Lucian Pintilie despre singurătate, suferință - Cehov... Apartenența la universul cehovian... Prin binecuvîntarea talentului său am aflat metamorfoza filmică a **Salonului nr.6** la Studiourile televiziunii iugoslave, apoi despre un viitor **Duel** ce transfigura, din nou cinematografic, un univers Cehov mai puternic și mai reverberant ca niciodată. Atunci, învăluiți de dragoste de teatru, am dat și eu un glas visurilor... Am rostit pornirile, adîncite în mine de ani, de a naște un spectacol al lumii Cehov - **Un carnaval al dragostei** - unde trăiesc laolaltă eroi din **Pescărușul, Ivanov, Unchiul Vanea, Trei surori și Livada de vișini**. Marile scene de dragoste și spovedanie erotică jucate într-un singur spațiu aproape simultan. Pustiitor și grotesc, universul acestui carnaval etern va trebui să dezvăluie existența de manechin a unui om epuizat de propria lui viață. Totul este posibil, și chiar focul de revolver cu care Ivan Petrovici încearcă să-l ucidă pe Serebreakov, pentru că din cauza acestuia **n-a trăit**, e același cu cel prin care Treplev se sinucide, pentru că a **trăit** prea multe, iar ceilalți află de la Doctor că nu s-a întîmplat nimic, a sărit doar dopul de la sticluța de eter. Preț al morții, preț al vieții, valoare a deciziei. Tararabumbia... tararabumbia... E totuna, e totuna. Am încercat la Malmö, în Suedia, acest gînd. Apoi, și de atunci tot spun, am un dor de **Ionîci** pentru film. **Zvăpăiata și Ionîci** mă obsedează. Dar... ce distribuție, Dumnezeule... George Constantin, Victor Rebengiuc, Valeria Seciu, Mariana Mihuț, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Mircea Albulescu, Ștefan Iordache, Gina Patrichi, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Corneliu Dumitraș, Răzvan Vasilescu...Dar... Acest **dar** mă sufocă. Îmbătrînesc. Mă trezesc în fiecare dimineață tot mai fugărit de vremuri.

Nu-mi este indiferent **ce gîndesc** și ce-mi fac gîndurile din viață.

Șansa umanizării noastre este întreținută de adevăr... Cît adevăr, atîta conștiință.

ALEXA VISARION

FRANZ WILLE CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DE LA BERLIN

"ÎNTÎLNIRILE TEATRALE"

În fiecare an, în luna mai, la Berlin sînt invitate, la **Întîlnirile teatrale**, zece dintre "cele mai remarcabile" montări ale stagiunii precedente, desemnate de către un juriu interregional. De la înființarea sa, în 1964, acest festival anual a urmărit nu numai să evidențieze atractivitatea culturală a unui Berlin Occidental înconjurat, cu trei ani înainte, de ziduri, ci și, mai ales, să redea teatrului german un centru pierdut o dată cu cel de al doilea război mondial. Treptat, după război, în locul fostei incontestabile "capitale teatrale" care era Berlinul, s-au dezvoltat, la München, Frankfurt/Main, Düsseldorf, Stuttgart, Hamburg, Viena și Zürich, centre regionale care, cu noroc și abilitate variabile, și-au impus directorii de teatru dintr-un moment sau altul în fruntea unor prestigioase instituții de spectacol.

În intervalul a peste un sfert de secol, **Întîlnirile teatrale berlineze** au izbutit să devină un punct de vîrf important și de necontestat al stagiunii. Ce-i drept, au existat întotdeauna contestații privind anumite decizii ale juriului, iar lista controverselor și a crizelor e lungă, dar, peste ani, majoritatea opțiunilor și a deciziilor și-a găsit confirmarea: o "retrospectivă" a primilor 25 de ani, publicată acum doi ani, se citește azi ca un adevărat Almanah Gotha al teatrului german și nici unul dintre autorii, regizorii, actorii și secretarii literari importanți nu lipsește de pe listele spectacolelor invitate.

Acum un an s-a reușit înfăptuirea unui pas important și de mult timp dorit: pentru prima dată au participat teatre din RDG. Ele fuseseră nominalizate și invitate încă din primii ani, dar acordul politic pentru efectuarea turneelor le fusese întotdeauna refuzat. În perioada războiului rece, **Întîlnirile teatrale berlineze** au fost mai întîi înfierate ca "vitrină a Occidentului", iar apoi suspectate drept camuflaj al activității de reunificare a celor două state germane. Abia în 1988 două spectacole din Berlinul răsăritean și unul de la Schwerin au putut călători în Berlinul de vest și tot de atunci este membru al juriului și un critic teatral est-german, Dieter Kranz.

Între timp, datorită evoluțiilor politice, ceea ce încă acum un an apărea ca o adevărată "senzație" a fost de mult depășit. În acest an interesul s-a îndreptat spre alte evenimente neplăcute; cea de a 27-a ediție a **Întîlnirilor teatrale berlineze** a început cu dezamăgiri și supărări. În regia conflictelor a fost amestecat un maestru recunoscut în domeniu, care nici măcar nu fusese invitat: Peter Zadek. Doar pentru că el tocmai repeta la Viena **Ivanov** de Cehov cu actorul Gert Voss, nu a mai putut veni în turneu spectacolul **Othello**, al lui George Tabori cu același Gert Voss în rolul titular, programul de repetiții al lui Zadek nepermițîndu-i - pasămite - interpretului un zbor pînă la Berlin. Nu a putut veni, de asemenea (în acest caz, din motive tehnice), nici altă producție invitată de la Burgtheater din Viena: premiera absolută cu **Jocul de-a întrebările** de Peter Handke.

Astfel, ar fi rămas numai șase spectacole, căci juriul **Întîlnirilor**, într-un prim elan, proclamase drept "remarcabile" în cadrul stagiunii doar opt montări în loc de cele zece admisibile; după cele două renunțări, apărea amenințarea unui "program de austeritate". Spre a se evita răul cel mare, a fost ales unul mai mic: au fost re-nominalizate două producții care căzuseră la primele deliberări ale juriului - **Un om = un om** de Brecht, pusă în scenă de actrița Katharina Thalbach la Teatrul "Thalia" din Hamburg, și **Miss Sara Sampson** de Lessing, în regia lui Frank Castorf, la Residenz-Theater din München.

Ambele au confirmat rezervele inițiale ale juriului. Katharina Thalbach a montat, altminteri convingător, fabula de tinerețe a

* Franz Wille este critic teatral, redactor la revista germană "Theater heute".

Klaus Manchen şi Gundula Köster în "Mein Kampf" de George Tabori

ÎN PERIOADA DE TRANZIŢIE

lui Brecht despre transformarea blîndului ambalator Galy Gay în soldat britanic ca pe o comică farsă soldăţească. Actorii erau vîrîţi în costume şi măşti care le deformau grotesc trupurile şi care le "confereau" personajelor fineţea psihologică a eroilor din benzile desenate. Teza lui Brecht despre interşanjabilitatea indivizilor - un om e egal cu oricare altul - devenea, în această garnisire, de un comic gros, pierzîndu-şi orice forţă de convingere mai profundă.

Pe efecte hazlii se bazează şi tînărul regizor est-berlinez Frank Castorf, care, în **Miss Sara Sampson**, pare să recupereze tot ceea ce au realizat cu virtuozitate, în materie de distrugere şi ironizare a clasicilor, iconoclaştii vestgermani precum Zadek, Neuenfels &Co. încă de acum 20 de ani. Actorii săi, jucînd fiecare pe contul lui ca la o repetiţie, improvizează liber pe marginea textului şi găsesc uneori în "tragedia burgheză" a lui Lessing, pe lîngă calambururi stupide şi inutilităţi, şi momente de nemijlocit spirit al timpului. Asemenea descoperiri apar însă ca nişte surprize accidentale într-o muncă rutinieră şi imbecilizantă.

În urma celor două renunţări, a mai rămas totuşi o producţie a lui Burgtheater din Viena: **Woyzeck** de Büchner în montarea lui Achim Freyer. Actorii se comportă ca nişte figurine de carillon într-un dans al morţii în stil Biedermeier, de-o încetineală paralizantă. Prizonier al unei frumoase stilizări, care condamnă personajele, de la bun început, la condiţia unor marionete ale pasiunilor, teatrul de imagini al lui Freyer exercită totuşi o atracţie exotică.

La fel de puţin convingătoare s-a arătat deschiderea festivalului cu **Vizitatorii** lui Botho Strauss, succesul de ilaritate al anului trecut. În această **backstage-comedy** [comedie de culise] germană, un bătrîn mare mim se întîlneşte, la repetiţii, cu un tînăr coleg, proaspăt emigrat din RDG; trufia suverană a bătrînului actor repurtează o neîndoielnică victorie. Dar, în timp ce la premiera absolută de la Teatrul de Cameră din München Heinz Bennent disecase cu mult spirit personajul unui demodat star vanitos şi îngîmfat, Will Quadflieg, în montarea lui Wilfried Minks de la Teatrul "Thalia" din Hamburg, s-a menţinut într-o rezervă rigidă. Quadflieg, ale cărui memorii au fost folosite de Botho Strauss ca punct de plecare în scrierea piesei, nici nu a riscat autoironia, nici nu a reuşit să transmită dimensiunile mai profunde ale personajului, fascinaţia pe care o pot exercita pe scenă bătrînii mari actori. O seară pierdută.

Comparaţia cu anul trecut a dezamăgit şi din alt punct de vedere. Dacă, atunci, prima participare a trei teatre din RDG constituise o "senzaţie" cultural-politică, la acest fapt a contribuit şi preocuparea turneelor cu **Sabotorul de salarii (Der Lohndrücker)** de Heiner Müller şi **Societatea de tranziţie** de Volker Braun de a reprezenta, atît din punct de vedere al conţinutului cît şi din punct de vedere estetic, momentele de vîrf ale festivalului. În schimb, anul acesta , în cadrul diferitelor întîlniri cu spectatorii mai mult s-a discutat despre teatrul din RDG decît s-a jucat teatru propriu-zis. Criza de idei nu poate fi trecută cu vederea: "Avangarda se transformă repede în ariergardă; e doar o chestiune de direcţie a marşului". Această frază din **O lună la ţară** de Turgheniev era înţeleasă, pînă de curînd, pe scena Teatrului German, în accepţiune politică şi întîmpinată cu unanime hohote de rîs; astăzi ea pare valabilă pentru întregul teatru din RDG. Dacă pînă acum acesta era presărat cu aluzii la adresa regimului totalitar pentru a găsi complicitate în rîndurile publicului şi a umple astfel sălile, azi el se vede ameninţat de un masiv reflux al spectatorilor şi de pierderea orientărilor de conţinut. Acestei situaţii i se adaugă insecuritatea economică. Nimeni nu ştie cum vor fi în continuare finanţate cele peste 60 de instituţii teatrale existente, cu cele circa 200 de săli. Printre "oamenii de teatru", cum se spune în RDG, bîntuie spaima pentru ziua de mîine şi tocmai cei mai calificaţi dintre ei caută angajamente mai lucrative în Vest. Astfel, ansamblurile sînt ameninţate cu vlăguirea materială şi artistică.

Nu e de mirare, aşadar, că în situaţia agitată din momentul

Moment din "Cei din urmă" de Maxim Gorki, în regia lui Andreea Breth

respectiv a fost invitată o singură montare din RDG: **Lupta mea (Mein Kampf)** de George Tabori la Teatrul "Maxim Gorki" din Berlinul răsăritean. Piesa lui Tabori - invitată la **Întîlniri** acum doi ani în premiera absolută semnată de autor şi reluată în această stagiune de numeroase teatre din RFG - imaginează întîlnirea dintre tînărul Hitler, care luptă în zadar să intre la Institutul de Arte Frumoase de la Viena, şi un evreu care la început îi poartă de grijă cu multă bunăvoinţă pînă cînd, în cele din urmă, ajunge victima protejatului său. Ei se întîlnesc într-un azil de săraci, iar regizorul Thomas Langhoff narează povestea în stilul unei farse **slapstick** care se transformă brusc într-o ameninţare mortală. Trecerea de la grotesc la coşmar este extrem de subtil tensionată, iar prăbuşirea din amuzament în groază - bruscă. O mare contribuţie în acest sens aduce tînărul Götz Schubert în rolul lui Hitler. El face să evolueze personajul de la o paiaţă comică, ce marchează caracteristicile vocale şi gestuale ale lui Hitler, la o dimensiune înspăimîntătoare. Într-o perioadă de nesiguranţă a teatrului din RDG, această montare reprezintă un jalon. Ea arată cît se poate de limpede înaltul nivel actoricesc şi regizoral al unei trupe mature, cu un director de scenă propriu, şi conferă teatrului noi deschideri contemporane într-o situaţie în care tulburările de extremă dreaptă, negate pînă acum, produc din nou ecouri neliniştitoare.

A mai fost nominalizată, de asemenea, o a doua montare a lui Thomas Langhoff, **Femela mării** de Ibsen la Teatrul de Cameră din München. Piesa, limitată simbolic la nostalgiile şi dependenţa feminină şi căreia i se accentuează îndeobşte energic apartenenţa tematică la ideologia sfîrşitului de veac trecut, a fost descifrată, ironic-amar, cu sensibilă atenţie faţă de cele trei destine feminine. Şi aici au surprins două tinere actriţe - Therese Hämer şi Bettina Hauenschild, absolvente ale şcolii de actorie "Falckenberg" din München. Ele le-au adus pe cele două fiice vitrege ale "femeii mării" în centrul spectacolului, nu în umbra protagonistei. În ambele montări, Thomas Langhoff s-a remarcat printr-o muncă regizorală nespectaculoasă, dar vădind pătrundere a psihologiei personajelor şi simţ al ritmului.

O altă montare constituind un punct de vîrf - deşi mai degrabă discret - al festivalului, tot o montare fără pretenţii zgomotos clamate, dar inteligent controlată a realizat Andrea Breth la Teatrul din Bochum. **Cei din urmă** a lui Gorki, iniţial un pamflet scenic împotriva funcţionarilor şi ofiţerilor de poliţie corupţi care serveau în vechea Rusie aparatul opresiv, a devenit o analiză atentă a complicilor puterii. Deşi Andrea Breth a evitat paralela simplificatoare cu modul de gîndire şi viaţă al Securităţii est-germane (Stasi), spectacolul a făcut transparent mult din ceea ce, în Germania, are o tristă tradiţie.

Alături de montările de subtilitate şi precizie psihologică ale Andreei Breth şi ale lui Thomas Langhoff, accentul principal al **Întîlnirilor teatrale** din acest an a fost marcat de Hans Kresnik şi al său Teatru coregrafic (Tanztheater) de la Bremen. Încă o dată, el a utilizat ca sursă de inspiraţie a fanteziilor sale coregrafice biografia unei femei; a ales viaţa unei fete privilegiate şi răsfăţate, care devine o celebră ziaristă de stînga şi sfîrşeşte ca o temută teroristă. **Ulrike Meinhof** este o retrospectivă angajată, partinică asupra unei biografii germane postbelice, care a început în idealism înălţător şi s-a sfîrşit în mărginire ideologică, în crimă şi în moara nemiloaselor execuţii capitale. Desigur, se pot purta controverse asupra judecăţilor lui Hans Kresnik, dar... opiniile sale despre bigotismul şi brutalitatea ordinii germane, exprimate în imagini coregrafice, conving. Invitat la **Întîlnirile teatrale** pentru a doua oară - după **Macbeth**-ul de acum doi ani -, lui Hans Kresnik i s-a decernat în timpul festivalului şi Premiul teatral al Berlinului, dotat cu 30 000 DM, prima distincţie oferită acestui "întemeietor" al teatrului coregrafic german, care lucrează de douăzeci de ani la Bremen şi Heidelberg.

După un an încărcat de istorie, teatrului nu i-a fost uşor să se afirme ca o scenă a evenimentelor epocii. Dar poate că tocmai aceste **Întîlniri teatrale**, cu agitaţia lor uneori deşartă, cu spectacolele lor uneori supraîncărcate şi debil-hazoase, dar şi cu punctele lor culminante discrete ori cu intransigenţa angajată a lui Kresnik, oglindesc o perioadă de tranziţie în Germania. Pînă la anul, într-un Berlin complet nedivizat.

iulie 1990

(În româneşte de Alice Georgescu)

EIMONTAS NEKROŠYUS: CU PĂMÎNT PE BUZE

Regizor pe care noi, probabil, l-am numi optzecist, Eimontas Nekrošyus este unul dintre cei mai cunoscuți "nonconformiști" ai teatrului lituanian, iar prezența sa la Berlin în acest an cu Unchiul Vanea **a obligat critica la o reconsiderare a esteticii lui teatrale. Căci, s-a subliniat, cea mai recentă punere în scenă a sa a adus un nou Cehov și un nou Nekrošyus. Ea face abstracție de aria tematică în care s-a cantonat pînă acum regizorul și cu care și-a obișnuit spectatorii. Forma teatrală se naște din lupta între tendințele distructive și cele constructive, ridicînd astfel în mod sensibil nivelul materialului artistic.**

Componentele biologică, socială și spirituală ale omului se află într-o continuă relație. Iar din sentimentul profund al descoperirii existenței se naște fantasmagoria. În Serebreakov, în Elena Andreevna și în intelectualii cehovieni, Nekrošyus descoperă bărbați și femei învinși de sterilitate. Revolta naturii umane împotriva căderii iminente este una dintre temele centrale ale montării. Unchiul Vanea **al lui Nekrošyus amintește de gîndirea lui Vahtangov asupra lui Cehov, eliberată de acel lirism care a dus de atîtea ori teatrul spre vulgaritate. Nekrosyus descoperă un nou sens al frumuseții în disonanțele scenice. Aprofundînd textul, el găsește relații tipologice între Cehov și Dostoievski.**

Dar cine este acest Nekrošyus despre care spectatorul român știe puțin sau nimic? "În centrul compozițiilor lui Nekrošyus întîlnim totdeauna ființe care au deja pămînt pe buze. Încă nu aparțin lumii de dincolo, dar nici nu mai sînt de pe lumea asta. Au privirea încețoșată a celor care privesc peste margine. **Regizorul captează expresia celui aflat pe punctul de a cădea", scrie Viaceslav Ivanov. Astfel, în** O zi mai lungă decît veacul, **spectacol bazat pe romanul lui Cinghiz Aitmatov (1983), Nekrošyus a ocolit perspectiva cosmică a acestuia, existentă în ciuda realismului și actualității scrierii. Pentru că, în ce-l privește, cotidianul este încărcat de mistere. Întîmplările vieții trec printr-un proces de ritualizare. Eroul Edighel dă foc ziarelor vechi îngrămădite de-a lungul căii ferate, se spală, acționează macazul, își îngroapă prietenul, își amintește. Aceste acțiuni compun o frescă a vieții și a morții în care prozaicul atinge categoria excepționalului ca să se întoarcă spre universal. În** O zi mai lungă decît veacul **răul central, absolut este omul alienat de propria sa ființă, de patria și istoria sa, de natiunea sa, de existența sa... Astfel, imaginile alienării se repetă de-a lungul spectacolului. Iar dacă la unul dintre poli îl găsim pe Edighei chinuit de sentimentul culpabilității, împreună cu toți oamenii pe care nu i-a putut ajuta, la celălalt se află, pietrificată, silueta demnă de milă și terorizantă a lui Mankurt, sclavul-cuceritor care n-are nici tată nici mamă, executant servil al dorințelor altora. Între aceste două extreme, Nekrošyus și-a distribuit celelalte personaje. Și aici se află lucrul cel mai frumos și cel mai trist, pentru că de multe ori ele se descoperă lipsite de apărare. Toate rolurile se integrează unei singure tonalități dramatice. Elementele temporale se amestecă: vechea legendă a matricidului, interpretată ca o oribilă ceremonie de sacrificiu, e povestită o dată cu istoria recentă, tocmai pentru ca ea să se transforme în amintire.**

Simbolica pămîntului pătat apropie acest spectacol de filmul lui Abuladze Căința. **Și este punctul culminant al unei traiectorii care cuprinde opere precum** Pătratul de Chaltianis **(1980), bazat pe romanul Ellseevei,** Pirosmani, Pirosmani **de I. Korostîlev (1981) și opera-rock** Dragoste și moarte la Verona **de S.Gedi și Antanells (1982).**

*

Cu prilejul aceleiași prezențe la Berlin, Eimontas Nekrošyus a dat un interviu soților Viaceslav și Maria Ivanov, din care ne permitem să preluăm cîteva întrebări și răspunsuri. Uluitor este în ce măsură situațiile se identifică, aproape, cu cele trăite de noi înainte și acum.

- Sînteți din 1979 la Teatrul tineretului din Vilnius. Au existat de atunci încoace, opere care n-au putut ajunge la rampă dir cauza cenzurii?

- Da, multe. Am dorit să montez Aniversarea **de Adan Mickiewicz, dar nu mi-au dat voie, și același lucru s-a întîmplat cu** Orășelul nostru **de Thornton Wilder. Apoi, cenzorii ne distrugeau toate operele pe care le reprezentam. Azi sînt liber. Pentru ceea ce pun azi în scenă, înainte m-ar fi băgat la pușcărie zece ani.**

- Teatrul e mai liber în Lituania decît la Moscova?

- Nu. Nu există o asemenea diferență.

- A crescut numărul de spectatori o dată cu "perestroika"?

- Unele teatre încep să aibă probleme, deși noi încă nu le avem.Lumea se pasionează de politică. Ceea ce se arată pe scenă nu e atît de interesant ca politica. E mult mai excitant să te plimbi cu o pancartă pe străzi decît să mergi la teatru.

- Ce așteaptă acum publicul de la teatru?

- Nimic. Lumea așteaptă transformări radicale ale vieții cotidiene, dar teatrului nu i se cere nimic special. Pînă acum un an, publicul venea în masă la teatru. Era un fel de problemă de prestigiu. Dar în curînd ne vom vedea în situația de a trebui să închidem teatrele pentru viitorii cinci ani. E cu putință să se întîmple ca în Polonia. Acolo au apărut mulți artiști, dar mizeria economică i-a trimis aiurea.

- Înseamnă că libertatea sub semnul lui "glasnost" nu-i prieste teatrului?

- Înainte, lumea venea la teatru ca să scape de realitate pentru o clipă și ca să se poată dărui iluziilor. Sînt spectatori care au văzut o piesă chiar și de treizeci de ori, făcînd pelerinaj la teatru ca membrii unui fel de sectă. Teatrul îi consola pe spectator. Era important să auzi pe scenă că într-o zi vom fi liberi. Iar eu reflectam adeseori această situație, deși în realitate n-am fost niciodată prea preocupat de politică. Dar simțeam de ce avea nevoie lumea.

- Cum s-a descurcat teatrul sub regimul totalitar?

- Noi a trebuit să facem compromisuri, dar îl păcăleam pe cenzori. Trebuia să trăiești. Era o problemă de existență și nimănui nu-i place să stea la închisoare. Iar acum, deși totul e cu putință, regizorii nu pot răspunde exigențelor prezentului. De dimineața pînă seara toată lumea vorbește de politică. Și, dacă mergînd la teatru dai din nou de politică, înnebunești. Apoi, pe vremea adevăratei represiuni, încercau să spună multe printre rînduri. Acum se poate vorbi despre ce vrei și din cauza asta teatrul pierde mult din ceea ce semnifică.

- E paradoxal: înaintea lui Gorbaciov trebuiau să facă tot felul de compromisuri, iar acum se plîng.

- Ni se întîmplă același lucru ca și canarilor care au stat multă vreme închiși în colivie. Nu mai știu să zboare, chiar dacă le dai drumul. Acum trebuie să învățăm să ne purtăm în libertate.

- Dar nu vă bucurați învățînd să zburați?

- Mă simt prea bătrîn pentru asta.

- Dar n-ai decît 36 de ani.

- La douăzeci ar fi fost altceva. Dar regimul totalitar îl purtăm în gene și ne-a influențat deja prea mult creierul. Nu știu ce să fac cu toată libertatea asta. Dorești să faci tot, dar îți lipsesc forțele. Am primit doze prea mari de libertate. Pe de altă parte, există regizori care n-au nici o problemă. Cei care urmau linia lui lui Brejnev, acum urmează linia ce corespunde momentului. Pentru un adevărat artist nu e atît de ușor să se reorienteze.

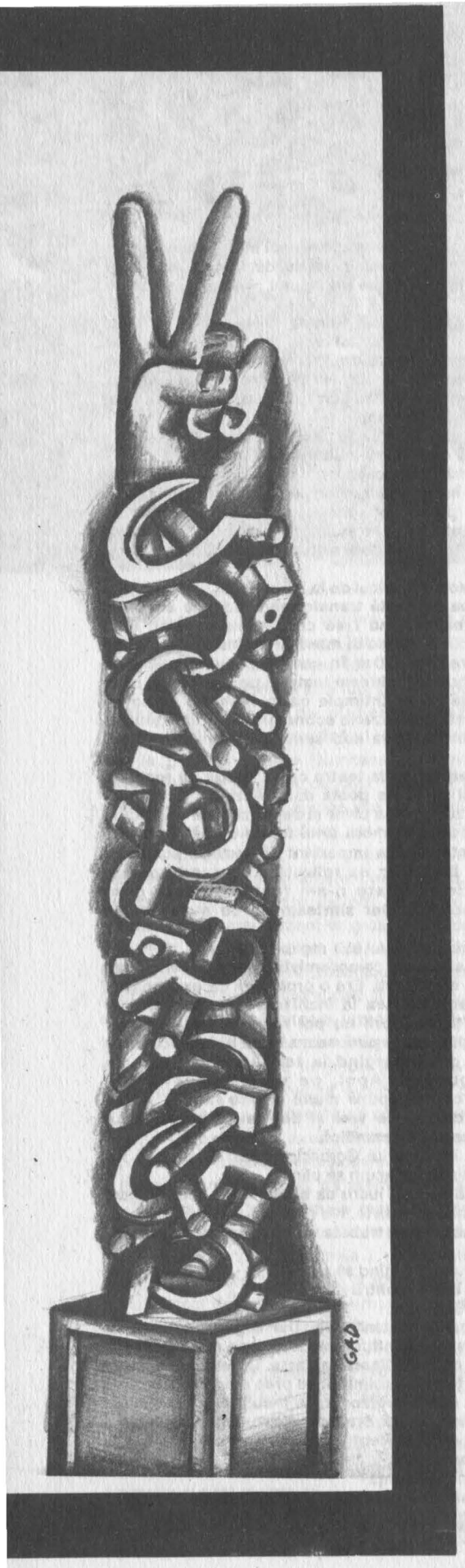
- Arta se naște din suferință?

- În mod exclusiv. Dar publicul nu trebuie să simtă asta.

MIRUNA IONESCU

(după El Publico **nr.79/1990)**

CRACOVIA, 15-29 IUNIE 1990

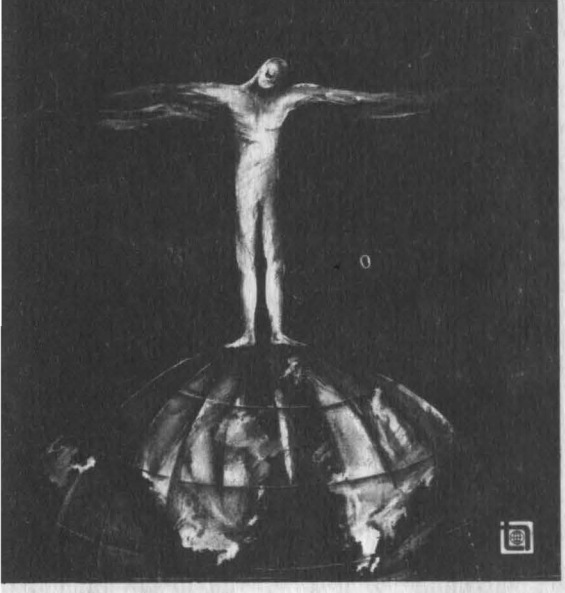


MROŽEK LA CARNAVAL

Cracovia, vechea capitală a Poloniei, se deschide către vizitatorul dornic nu numai de itinerarii de agrement, cu feţe multiple, cu stări şi experienţe ce tind să explice destul de mult din configuraţia spirituală a unui întreg popor. Universitatea Jagelloná, unul dintre primele lăcaşuri de cultură europene, se află nu departe de castelul Wawel, reşedinţă şi mormînt al celor mai importanţi regi polonezi, spaţiu sacru mereu ameninţat de o istorie adversă ce a pedepsit orgoliul naţional urcînd deseori Polonia pe masa licitaţiilor. Oraşul, legendar pîndit de poftele unui misterios dragon ce pretindea locuitorilor jertfa anuală a celei mai frumoase fecioare, şi-a păstrat întru totul aspectul medieval şi mai ales o configuraţie spirituală aparte. A fost ţinta generozităţii perverse a multor "eliberatori" ce au lăsat, începînd cu pustiirile tătarilor, adînci urme ale unor timpuri întunecate: Auschwitz, Birkenau, Katyn... Oraşul a rezistat, dar a păstrat în memorie toate rănile cu un fel de îndîrjire, de transformare a suferinţei într-o experienţă de conştiinţă socială. Tradiţia regală mărturisită prin blazonul acvilin ce, după 45 de ani de comunism, acum îşi redobîndeşte semnul coroanei, s-a împletit cu forţa unui catolicism combativ, reuşind să păstreze această ţară în demnitatea europeană a civilizaţiei.

Nu departe de Cracovia, la Borzecin, se năştea acum exact 60 de ani unul dintre cei mai importanţi autori ai teatrului contemporan, Slawomir Mrožek. Nu numai un literat de excepţie, dar şi un rezistent, o personalitate a cărui existenţă se înscrie firesc în istoria unui popor ce şi-a plătit scump tentaţia către universalitate. A făcut din teatrul său un model de simbioză între etic şi estetic permiţîndu-şi, într-unul din cele mai tulburi veacuri, să rîdă de zeul său tutelar: demonul agresiv al Istoriei. A plătit cu exilul. Acum se întorcea din Mexic, precum profetul alungat, spre a fi sărbătorit în ţinuturile natale, cu un soi de bucurie eliberatoare, petreceri populare ce ocupa ţinuturile Cracoviei într-o încîntătoare mobilitate: din sala de teatru, în stradă, în cafeneaua boemă, în aula universitară, în piaţa publică şi chiar în adîncurile unei saline unde, la două sute de metri sub pămînt, se deschide o imensă catedrală de sare.

Spectacole cu piesele sărbătoritului din opt ţări europene. Mai mult sau mai puţin bune, mai mult sau mai puţin articulate în limbaj teatral contemporan. Selecţia a urmărit prioritar, probabil, difuziunea geografică a literaturii dramatice mrožekiene şi mai ales a vizat, prin amploarea manifestării, o acţiune reparatoare. A reuşit! Două săptămîni, un întreg ţinut s-a aflat sub semnul unui desen ca o hieroglifă: silueta fragilă, caricaturală - umbrelă, mustaţă şi ochelari - a unui intelectual ce-şi părăsise ţara umbrită de o ideologie importată din care acum iese la lumină cu prospeţime şi entuziasm. Simptomatic pentru întreg festivalul a fost momentul sărbătoririi dramaturgului în satul natal care, pentru cîteva ore, s-a autointitulat "Mrožekland". Invitaţii, aduşi cu zece autobuze elegante - foarte mulţi sponsori occidentali - erau coborîţi la "graniţă" şi percheziţionaţi de vameşi vigilenţi costumaţi în miliţieni înarmaţi cu scuturi transparente şi bastoane de cauciuc. Fiind singurul român, am fost şi singurul care n-a putut gusta integral metafora căutării de materiale "subversive" şi nici nu m-am fotografiat cu "fioroşii" funcţionari care, în final, înmînau fiecăruia cîte un "paşaport" ce avea şi stema landului: un înfoiat curcan încoronat, decorat cu o solemnă stea în cinci colţuri. În interior, în loc de fotografia titularului, era imprimată imaginea primului ministru de interne al Poloniei populare. La intrarea în Borzecin, "masele" - costume populare apretate - ne întîmpină cu urale entuziaste, cu pîine şi sare, cu mici fragmente coregrafice şi strigături de folclor nou, ca pe vremea... paradisului pe Pămînt. În mijlocul satului, plin de steaguri şi lozinci mobilizatoare, era amenajată o tribună unde "vorbitorii" închinau cele mai fantastice osanale lui



Mrožek, așezat pe un tron impozant. Pentru merite deosebite scriitorul a fost decorat cu niște enorme tinichele, ba, în aplauzele pornite la comandă de niște feciori surîzători, a fost dezvelită statuia "salvatorului patriei de invazia Realismului Socialist", ce s-a înălțat în tării, fiind ea "sculptată" în zeci de baloane multicolore. După aprige discursuri și strîngeri de mînă, întregul alai carnavalesc a poposit la căminul cultural din localitate, unde s-a mîncat și s-a băut în sănătatea sărbătoritului, în timp ce pe scenă apărea periodic un cor masiv de fete și băieți decent drapați în bicromia unor costume festive, intonînd madrigale suave pe înălțătorul text: "Mrožek... Mrožek... oooh, numai tu, eternule Mrožek!" Afară zumzăiau două jeep-uri încărcate cu simpatizanții lui Gombrowicz, ce ne strigau prin ferestrele deschise că cel mai mare scriitor al umanității este "Witold! Witold!", iar Mrožek e doar un diletant ce și-a trădat țara fugind în Mexic.

Chermesa s-a terminat, bineînțeles, cu un spectacol Mrožek. Întregul carnaval, inspirat de ironia sărbătoritului, dezumfla curcanul înfoiat al cultului personalității și al poncifelor aferente. Reversul medaliei, gravitatea gestului reparator, se arăta a fi o sărbătoare decentă, profesională, a unui cărturar ce monopolizase cu figura sa un întreg climat cultural, în fond foarte divers, dislocînd absurda întrecere festivă de tămîiere a vreunui politician. Organizatorii reușiseră să impună conștiinței publice nu surogatul vremelnic al persoanelor politice ahtiate de adeziuni, ci, într-un inedit spectacol al dezideologizării, al relaxării, se propunea statura fragilă a unui intelectual, a unui exilat ce-și iubește țara prin gestul cultural al teatrului.

Tot pe ineditul pașaport emis în Mrožekland, pe o pagină era imprimată viza: "Această viză este valabilă pentru Republica Populară Polonia timp de 45 de ani". Pe cînd și la noi un festival omagial Eugen Ionescu?

DOMINIC DEMBINSKI

CONTROVERSATUL SOBOL

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DE LA TEL-AVIV

Joshua Sobol e una din figurile cele mai marcante ale dramaturgiei israeliene contemporane; e jucat în străinătate și controversat în țară; lucrările sale produc mai întotdeauna agitație, ba chiar scandal, printre critici și printre spectatorii obișnuiți; opiniile politice de stînga ale scriitorului determină și ele, într-o oarecare măsură, ecourile ambivalente pe care le stîrnesc operele acestuia - entuziasm amestecat cu iritare, indignare moderată de admirație. Genul de dramaturgie pe care îl practică Sobol este, după mine, de filiație sartriană: piesa-dezbatere de idei.

Cea mai importantă, pînă astăzi, dramă a lui Sobol este, socotesc, Suflet de evreu, inspirată de figura contradictorie a lui Otto Weininger. Personajul a trăit la începutul secolului, era evreu și a trecut la creștinism, devenind apoi autorul unor violente pamflete antisemite; elev al lui Freud, și-a combătut vehement profesorul; de o înzestrare intelectuală ieșită din comun, și-a irosit geniul; marginal nu numai prin condiția sa etnică și religioasă, era marginal și prin homosexualitate; a renegat tot ce putea renega; s-a sinucis tînăr, înscenîndu-și spectaculos sinuciderea în casa în care a murit Beethoven.

Subintitulată "Ultima noapte a lui Otto Weininger", Suflet de evreu reconstituie principalele momente ale biografiei eroului, punîndu-l față în față cu familia de care îi era rușine, cu prietenii de care s-a lepădat, cu idealul sionist pe care l-a respins, cu mari personalități istorice contemporane pe care le-a cunoscut în chip nemijlocit sau cu care s-a aflat în confruntare de idei; dramaturgul a imaginat și un alter ego teatral al personajului central, materializînd astfel conflictul acestuia cu sine însuși.

Cu toate acestea, obiectivul dramei nu îl constituie viața lui Weininger; aceasta oferă doar un material generos pentru dezbaterea unei probleme: posibilitatea sau imposibilitatea de a depăși limitele unei anumite condiții - sociale, naționale, religioase, morale.

Psihologia întortocheată a lui Weininger, care, cu cît se detestă mai tare pe sine și încearcă mai înverșunat să fie altul, cu atît își este, în mod paradoxal, mai fidel sieși, ilustrează, la Sobol, una din dilemele fundamentale ale condiției umane și insinuează ideea necesității de a-ți accepta condiția, de a ți-o asuma. Cu alte cuvinte, "trebuie să-l considerăm pe Sisif fericit"...

GHEORGHE MILETINEANU

TARTUFFE DIN NOU OPRIT

În țara lui Bulgakov Tartuffe a fost oprit. O nouă "cabală a bigoților"? Montarea spectacolului cu Tartuffe la Teatrul dramatic din Omsk a fost întreruptă de un prim ministru. De primul ministru al Poloniei, Tadeusz Mazowiecki. Pare fantastic...

Cum s-au petrecut lucrurile? Piesa lui Molière se afla în repetiții la Omsk în regia Isabellei Cibinska de la Teatrul Nowa din Poznan. ("M-a atras - zice regizoarea - posibilitatea de a vedea Siberia; doar drumul către Siberia a fost cunoscut nu numai rușilor dar și polonezilor"). În plină desfășurare a repetițiilor, decorul fiind deja finisat, un telefon de la Varșovia: este căutată regizoarea. "Trebuie să recunosc că am simțit o oarecare neliniște - mărturisește Vlaceslav Kokorin, regizorul principal al teatrului din Omsk, într-un interviu dat revistei "Teatr" (nr.5). Nu-mi plac asemenea telefoane. Mai ales că Isabella nu era în relații prea bune cu vechiul guvern. Isabella trebuia să se prezinte de urgență la Varșovia. Repetițiile au fost întrerupte".

De ce a fost chemată Isabella Cibinska la Varșovia? Spre a fi numită ministru al culturii în noul guvern polonez. Spectacolul cu Tartuffe a fost așadar oprit, dar s-a demonstrat că pentru unii polonezi drumul spre Siberia are și întoarcere...

ÎN REPLICĂ...

La Leningrad și Moscova, după Paris, New York, Londra, a avut loc expoziția de scenografie (costume și decoruri pentru teatru, operă, balet) a lui Yves Saint-Laurent. Prima lucrare scenografică a celebrului creator de modă au constituit-o costumele pentru baletul Cyrano de Bergerac, în 1959. Colecția Balete și opere rusești (1976) a trezit, firesc, un mare interes la Moscova și Leningrad. În replică, Muzeul de artă teatrală și muzicală din Leningrad pregătește expoziția Arta baletului rus (Petersburg, Petrograd, Leningrad), care se va deschide în septembrie 1991 la Paris.

TOTUL E TEATRU, TEATRUL E TOTUL SAU, MAI SIMPLU, TEATRUL FĂRĂ FRONTIERE

În cadrul Festivalului internațional "Caravana lumii", trupe de teatru ambulant din nenumărate țări est- și vest-europene străbat lumea, traversînd capitale precum Moscova, Varșovia, Praga, Berlin, Copenhaga, Paris. Spectacolele au ceva inedit, irepetabil și incomparabil. O lume ciudată, o viață pe roți, un decor în permanentă schimbare. Este o caravană a teatrelor independente, unite printr-o idee comună: o acțiune fără granițe și fără precedent a Estului și Vestului, marcînd un moment unic în istoria teatrului, ceva care s-ar putea numi "Europa în mișcare".

COUPÉ

FANTOME

Membrii Societății științifice militare de pe lîngă Casa centrală a armatei sovietice "M.V.Frunze" au condamnat publicarea în revista "Teatr" și punerea în scenă de către Teatrul academic de satiră din Moscova a piesei Tribunalul de V. Volnovici, "care jignește țara noastră, demnitatea poporului sovietic, amintirea lui sfîntă despre oamenii sovietici care și-au dat viața pentru libertatea Patriei în marele război din 1941-1945". Piesa reprezintă "o insultă la adresa orînduirii sovietice și a guvernului". Militarii cer "să se exprime neîncredere față de colegiul de redacție al revistei Teatr, față de conducerea Teatrului academic de satiră din Moscova și față de actorii care au participat la spectacolul antisovietic cu piesa Tribunalul". "Considerăm necesar - spune armata - ca secția ideologică a C. C. al PCUS și Ministerul culturii al URSS să la o hotărîre mai fermă împotriva propagandei antisovietice, de defăimare a poporului sovietic prin mijloacele propagandei și culturii de masă, care are o influență negativă asupra stării de spirit a oamenilor sovietici, asupra atitudinii lor față de muncă, care le insuflă neîncredere în partid și sentimentul dezolării..." Și așa mai departe. ("Hotărîrea" cuprinde 5 puncte.)

Fantoma lui Jdanov bîntuind prin casa lui Frunze...

M. S.

PALERMO, PALERMO... SAU PINA BAUSCH ÎN ȚARA MINUNILOR

Soul Teatro Stabile din Palermo, sub direcția lui Pietro Carrigli, și-a deschis porțile spre o înviorătoare respirație europeană fără să părăsească însă tradiția autohtonă a teatrului de proză. Astfel, între un Brook și un Wilson, un Tiezzi sau un Corsetti, era de prevăzut că va apărea pe această nouă scenă europeană și cea mai strălucitoare stea a teatrului coregrafic internațional: PINA BAUSCH. După triumful spectacolului Palermo, Palermo..., Pina Bausch nu crede că a ajuns la perfecțiunea unei capodopere. Consideră că este numai în stadiul de "work in progress", o muncă a cărei dialectică este dureroasă. Bucuria și suferința artistului autentic.

WAJDA LA NEW YORK

Cel de-al patrulea Hamlet montat de Andrzej Wajda, după premiera de la Cracovia, a avut, numai zece zile mai tîrziu, "lansarea" newyorkeză. Este, bineînțeles, foarte greu să montezi Hamlet într-o manieră originală. Totuși, Wajda se pare că a reușit. Este atît meritul traducătorului, poetul Stanislaw Baranczak, cît și meritul ingeniozității lui Wajda, care a reușit să nuanțeze textul shakespearian punînd accentul pe suferința și pe cruzimea înglobate de întreaga experiență umană.Dar poate succesul n-ar fi fost atît de mare dacă interpreta lui Hamlet, Teresa Budzisz-Krzyzanowska, n-ar fi atins o mare performanță. Un Hamlet tăcut, fragil, agresiv, care luptă cu încăpățînare împotriva propriului destin, împotriva propriei slăbiciuni. Actrița realizează o compoziție veridică vorbind despre mizeria naturii umane prin mimică, gest, mișcare poate mai mult decît prin cuvinte. Alunecînd permanent între real și imaginar, Wajda a conceput un spectacol de cea mai înaltă ținută artistică.

GIORGIO STREHLER, REGIZORUL-PEDAGOG

Giorgio Strehler este pedagog prin vocație. Metoda lui de predare vizează în primul rînd formarea unor actori pentru care cel mai important sentiment să fie dragostea pentru teatru și responsabilitatea față de orice fel de activitate teatrală. Acesta este și motivul pentru care selecția este foarte severă. Strehler nu le cere studenților numai talent, ci și o disponibilitate specială, o capacitate de dăruire atît în ce privește meseria lor cît și problemele umane în general. Practic, selecția se face prin testări și examene care durează timp de un an. În școala de la Piccolo Teatro disciplina nu este deosebit de severă. Relațiile între profesor și student au la bază respectul reciproc și dragostea pentru teatru. Meseria de regizor și cea de pedagog sînt strîns legate. La sfîrșitul unui ciclu de trei ani, o parte din studenți rămîne la Piccolo Teatro, ceilalți formînd o companie independentă, legată însă de teatru.

Strehler lucrează, în mod evident, mai ușor cu actorii care au absolvit cursurile școlii. Metoda lui de predare nu este numai una artistică, ci și una formativă, în sensul unei anume atitudini față de viață, față de teatru: un anume fel de comunicare umană prin intermediul actului teatral, prin frumos. Între repetițiile obișnuite, care se supun unei constrîngeri temporale (spectacolul trebuie prezentat la o dată precisă) și repetițiile din timpul cursurilor există o deosebire fundamentală, de ritm. Munca artistică în școală se face cu mai mare libertate, ceea ce îl creează actorului o bucurie aparte, senzația că lucrează pentru ceva care s-ar putea numi "teatru pentru teatru sau artă pentru artă". Pentru Giorgio Strehler a fi pedagog "nu este numai o muncă, ci și o datorie fundamentală".

VACLAV HAVEL LA FRANKFURT

În stagiunea următoare, la Frankfurt am Main publicul așteaptă cu nerăbdare prezența anunțată a regizorului Bob Wilson cu Regele Lear sau cu Moartea lui Danton, adaptare după Georg Büchner. În afară de acest cap de afiș, cu aceeași nerăbdare este așteptată și o piesă a unui celebru dramaturg din "blocul estic": VACLAV HAVEL. O mare ocazie de a prezenta publicului vestic paradoxul, absoluta absurditate a birocrației comuniste, precum și mutațiile spectaculoase pe care acest mecanism le poate produce în conștiința indivizilor.

TEATRUL GREC DIN SIRACUSA

Într-un peisaj fabulos, în fascinația ruinelor, Teatrul Antic din Siracusa, Italia, este, în fiecare an, gazda unui alt ciclu de spectacole de teatru grec. Anul acesta, pentru a treizeci și una oară (din 1914) se repetă un ritual măreț care păstrează peste secole, cu toate imensele diferențe socio-culturale, semnificațiile etice și dramatismul întrebărilor a căror profundă rezonanță umană nu s-a stins și nu se va stinge probabil niciodată. Alegerea pieselor este problema cea mai importantă la fiecare ediție a festivalului. Pentru anul 1990 au fost alese Electra de Sofocle și Perșii de Eschil. Deși cele două tragedii prezintă momente și evenimente deosebite, ele sînt legate printr-o strînsă afinitate de motivații umane în același cadru mitico-istoric.

■ MONICA IOANID

SOMMAIRE

ANTITHÈSES: Dumitru Solomon, **Sans dramaturges et sans dramaturgie** (p. 4)
QUE SE PASSE-T-IL DANS LES THEATRES?: Julieta Ţintea, **Sibiu, ambitions et espoirs** (p. 6)
Monica Săvulescu-Voudouris, **Libre comme un oiseau dans l'azur?** (p. 7)
UN AUTRE PUBLIC: Ileana Popovici, **Le spectacle offensif** (p. 8)
IDÉES: Daniela Roventa-Frumuşani, **L'expansion de la théâtralité ou le théâtre en dehors du théâtre**; Dumitriţa Stoica, **Le complexe de la préhistoire** (p. 10)
PORTRAIT: Dominic Nicodim, **Encré au sol (George Constantin dans son spectacle)** (p. 12)
L'AVANT-SCÈNE DU DRAMATURGE: Valentin Petculescu, **Du savoir vivre au vivre le savoir (en marge, ou à l'intérieur de la Forme de Gombrowicz)** (p. 14)
L'ENQUETE DE LA REVUE "TEATRUL AZI": COMMENT LA CRITIQUE LITTERAIRE VOIT-ELLE LA DRAMATURGIE ROUMAINE?: Laurenţiu Ulici, **"Je peux dire ce que le dramaturge roumain peut faire (propos recueillis par** Paul Cornel Chitic) (p. 15)
LES PROCES DE LA DICTATURE AU THÉÂTRE. **À tour de rôle: "Sieur Leonida face a la réaction" de I.L. Caragiale au Théâtre Dramatique de Constanta. Articles signés par** Romeo Profit **et** Dumitru Solomon (p. 18)
CHRONIQUES: Macbeth **de William Shakespeare au Théâtre Dramatique de Constanta (Carmen Tudora),** Telle que tu me veux **de Luigi Pirandello au Théâtre d'État de Sibiu (Julieta Ţintea),** La tante de Charley **de William Brandon Thomas et** La châtelaine **de Lea Goldberg au Théâtre Juif d'État (Alice Georgescu),** En direct **de Tudor Popescu à la Télévision (M.R.)** (p. 22)
S'ENVRER DES PAROLES: Alice Georgescu, **À qui mieux mieux** (p. 30)
MIROIRS PARALLÈLES: Marian Popescu, **Les debris** (p. 31)
COSTINESTI - LE GALA DES RÉCITALS DES JEUNES ACTEURS 1990 (p. 32)
Grațian Verna, **La 8-ème édition serait-elle de transition? Vers quoi?**
Valentin Silvestru, **Le gala des jeunes acteurs comme module cultural et expérience artistique**; Valentin Tașcu, **Le gala no. 8 moins 7**
Ştefan Oprea, **Pas parfait, mais en somme utile**; Dumitru Chirilă, **Je ne voudrais pas qu'on croit que...**
3 CONCOURS AUX 3 THÉATRES BUCARESTOIS (p. 40)
Miruna Runcan, **Devant les portes ouvertes (2-ème épisode)**
LA CIVILISATION DE L'IMAGE: Bedros Horasangian, **9+1+Chirnoagă+une incertitude**; Sergiu Anghel, **ADF - American Dance Festival 1990** (p. 43)
À L'OEIL NU: Adriana Bittel, **Subjectives**; Laurenţiu Damian, **Après Costinesti, une méditation sur le film et la convention théâtrale** (p. 49)
DIALOGUE: Alexandru Colpacci: **"Je préfère gagner ma vie n'importe comment que faire du théâtre n'importe comment" (Interview par** Victor Parhon) (p. 52)
LE QUATRIEME PAL - L'EXPÉRIMENT: Val Condurache, **"...cet animal bizarre"**; Victor Ernest Maşek, **Pièges et limites**; Horia Gârbea, **La libre initiative textuelle**; Sorin Zavulovici, **Le test de laboratoire**; (p. 53)
Mihaela Burda, **Andrei Şerban risque-t-il d'être dépassé par son mythe? ou Andrei Serban - le retour aux sources du théâtre;** (p. 57)
Valeria Ducea, **On vous présente le théâtre "Masca"** (p. 58)
NOTES CONTRADICTOIRES: Valeriu Moisescu, **Les gens de la scène et la scène politique**; (p. 60)
Nicolae Tic, **Il était une fois quelqu'un nommé Mazilu** (p. 62)
ÇA POURRAIT VOUS INTÉRESSER, MESSIEURS LES METTEURS EN SCÈNE! Miruna Runcan, **Bogdan Amaru entre l'expressionnisme et l'absurde** (p. 64)
HARAG: Nicolae Scarlat, **Le pédagogue Idéal**; Ivan Helmer, **Un été avec Harag**; (p. 65)
Valeriu Cristea, **La crise du théâtre aux temps de crise** (p. 67)
Eugen Ionescu, **Monologues et montage de rêves** (p. 68)
DÉCOUPAGES de Marian Popescu (p. 70)
LA SCÈNE DU MONDE: **Une initiative culturelle d'échange: "Printemps de la liberté" - Avignon** (C.S.), **Le théâtre d'ajourd'hui, le théâtre du lendemain** (Ion Caramitru), **La résistence par l'amour** (Mircea Diaconu), **Avignon,** mode d'emploi(Corina Şuteu), **Fragments de conversation avec Marian Râlea et Claudiu Bleont** (Corina Şuteu), **Grenoble- Avignon, juillet 1990** (Cătălina Buzoianu), **Espaces avignonnaise en kaléidoscope** (Vittorio Holtier); George Banu, **La tombée de la nuit**; Alexa Visarion, **L'universe Tchékhov**; Franz Wille, **Berliner Theatertreffen: une période de transition**; Eimontas Nekrošyus, **La terre aux lèvres**; Dominic Dembinski, **Mrożek au carnaval**; Gheorghe Miletineanu, **Sobol le controversé** (p. 71)
COUPE (pp. 42, 92)

CONTENTS

ANTITHESES: Dumitru Solomon, **Without Playwrights and Without Drama** (p. 4)
WHAT IS HAPPENING IN THE THEATRES?: Julieta Ţintea, **Sibiu, Ambitions and Hopes**; (p. 6)
Monica Săvulescu-Voudouris, **Free like a soaring bird?** (p. 7)
A DIFFERENT AUDIENCE: **Ileana Popovici, The Offensive Spectacle** (p. 8)
IDEAS: Daniela Roventa-Frumuşani, **The Expanding Theatricality or the Theatre Outside the Theatre**; Dumitriţa Stoica, **The Prehistory Complex** (p. 10)
PORTRAIT: Dominic Nicodim, **To be Down-to-Earth (George Constantin - Performer in his Own Performance)** (p. 12)
THE PLAYWRIGHT'S FORESTAGE: Valentin Petculescu, **From** savoir vivre **to** vivre le savoir **(on or within the Form in the Case of Gombrowicz)** (p. 14)
"TEATRUL AZI" INVESTIGATES: THE LITERARY CRITICS' VIEW OF ROMANIAN DRAMA: Laurenţiu Ulici, **"I Can Say What the Romanian Playwright Can Do" (Interviewer:** Paul Cornel Chitic) (p. 15)
DICTATORSHIP ON TRIAL IN THE THEATRE: **On the Roll: "Master Leonida Facing Up to the Reaction" at the Drama Theatre, Constanta (Articles by** Romeo Profit **and** Dumitru Solomon) (p. 18)
REVIEWS: Macbeth **by William Shakespeare at the Dramatic Theatre, Constanta (Carmen Tudora),** As You Desire Me **by Luigi Pirandello at the State Theatre, Sibiu (Julieta Ţintea),** Charley's Aunt **by Brandon Thomas and** The Chatelaine **by Lea Goldberg at the Jewish State Theatre (Alice Georgescu),** Live Broadcast **by Tudor Popescu on TV (M.R.)** (p. 22)

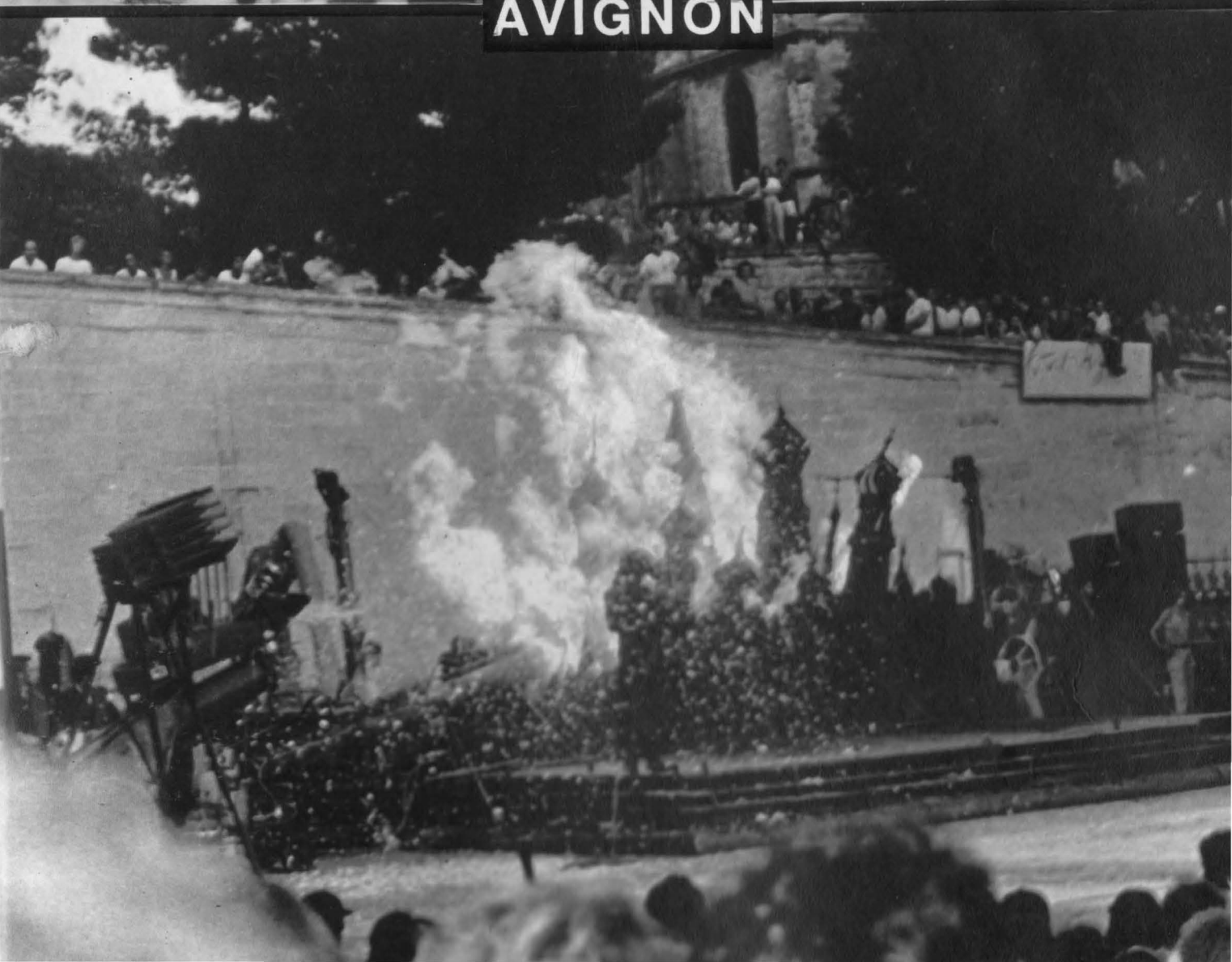
BOMBAST: Alice Georgescu, **Who'll Come Out Winner?** (p. 30)
PARALLEL MIRRORS: Marian Popescu, **The Smithereens** (p. 31)
COSTINEŞTI - YOUNG ACTORS' RECITALS GALA 1990 (p. 32)
Gratian Verna, **Does the 8th Edition Mark a Tradition? Towards What?**
Valentin Silvestru, **The YARG Viewed as a Cultural Module and an Artistic Experience**; Valentin Tascu, **Gala no. 8 Discounting 7**; Ştefan Oprea, **Achievements and Failures - Yet All In All Useful**; Dumitru Chirilă, **I Would not Want People to Think that...**
3 AUDITIONS AT 3 BUCHAREST THEATRES (p. 40)
Miruna Runcan, **In Front of the Open Doors (Part 2)**
THE CIVILIZATION OF IMAGES: Bedros Horasangian, **9+1+Chirnoagă+a Perplexity**; Sergiu Anghel, **ADF - American Dance Festival 1990** (p. 43)
WITH THE NAKED EYE: Adriana Bittel, **Selective Subjectivity**; Laurenţiu Damian, **After Costineşti - Musing on Film and on Theatre Convention** (p. 49)
DIALOGUE: Alexandru Colpacci: **"I Would Rather Earn a Living No Matter How, than Practise Theatre No Matter How"** (**Interviewer**: Victor Parhon) (p. 52)
EXPERIMENT - THE FOURTH PALE: Val Condurache, **"...This Strange Animal"**; Victor Ernest Maşek, **Pitfalls and Limits**; Horia Gârbea, **Free Textual Initiative**; Sorin Zavulovici, **The Laboratory Test**; (p. 53)
Mihaela Burda, **Is Andrei Şerban In Danger to Be Outstripped by His Own Myth? Or: Andrei Şerban - Return to the Sources of the Theatre**; (p. 57)
Valeria Ducea, **Meet the Company: the Mask** (p. 58)
CONTRADICTORY NOTES: Valeriu Moisescu, **The Stage People and the Political Stage**; (p. 60)
Nicolae Tic, **Once Upon a Time there Was a Mazilu**. (p. 62)
PAY ATTENTION, DIRECTORS! IT COULD INTEREST YOU! (p. 64)
Miruna Runcan, **Bogdan Amaru Between expressionism and the Absurd**
HARAG: Nicolae Scarlat, **The Ideal Teacher**; Ivan Helmer, **A Summer With Harag**; (p. 65)
Valeriu Cristea, **The Crisis of the Theatre In a Time of Crisis**; (p. 67)
Eugen Ionescu, **Monologues and Directed Dreams** (p. 68)
CUTTINGS by Marian Popescu (p. 70)
THEATRE AT LARGE: **A Cultural Exchange Venture: Printemps de la Liberté - Avignon** (C.S.), **Today's Theatre, the Theatre of To-Morrow** (Ion Caramitru), **Resistance Through Love** (Mircea Diaconu), **Avignon**, mode d'emploi(Corina Suteu), **Bits of Conversation with Marian Rălea and Claudiu Bleont** (Corina Suteu), **Grenoble-Avignon, July 1990** (Cătălina Buzoianu), **A Kaleidoscopic View of Avignon** (Vittorio Holtier); George Banu, **Nightfall**: Alexa Visarion, **The Tchekhov Universe**; Franz Wille, **Berliner Theatertreffen in the Transition Period** ; Eimontas Nekrošyus, **With Earth Coming up to One's Lips**; Dominic Dembinski, **Mrożek at the Carnival**; Gheorghe Miletineanu, **The Controversial Sobol** (p. 71)
SIDELIGHTS (pp. 42, 92)

INHALT

ANTITHESEN: Dumitru Solomon,**Ohne Stückeschreibern und ohne Stücken** (p. 4)
WAS IST LOS IN DEN THEATERN?: Julieta Ţintea, **Hermannstadt, Ambitionen und Hoffnungen**; (p. 6)
Monica Săvulescu-Voudouris, **Vogel frei?** (p. 7)
EIN ANDERES PUBLIKUM: Ileana Popovici, **Die Angriffslustige Vorstellung** (p. 8)
IDEEN: Daniela Roventa-Frumusani, **Die Ausweitung der Theatralität oder Das Theater ausserhalb des Theaters**; Dumitriţa Stoica, **Der Komplex der Vorgeschichte** (p. 10)
PORTRAIT: Dominic Nicodim, **Wirklichkeitsnah (George Constantin - in seiner Aufführung)** (p. 12)
DIE VORBÜHNE DES DRAMATIKERS: Valentin Petculescu, **Vom** savoir vivre **zum** Vivre le savoir **(Am Rande, oder Im Inneren von Gombrowicz' Form)** (p. 14)
"TEATRUL AZI" UMFRAGE: WAS MEINT DIE LITERATURKRITIK ZUR RUMÄNISCHEN DRAMATIK?: Laurenţiu Ulici, **"Ich kann sagen, was der rumänische Stückeschreiber machen kann" (Ein Gespräch von** Paul Cornel Chitic) (p. 15)
PROZESSE DER DIKTATUR AUF DER BÜHNE (p. 18)
Angekündigt: "Herr Leonida und die Reaktion" am Constanţaer Dramatischen Theater - von Romeo Profit **und** Dumitru Solomon)
CHRONIK: Macbeth **von William Shakespeare am Constantaer Dramatischen Theater (Carmen Tudora),** So wie du mich willst **von Luigi Pirandello am Hermannstädter Staatstheater(Julieta Tintea),** Charleys Tante **von William Brandon Thomas und** Die Schlossdame **von Lea** Goldberg **am Jüdischen Staatstheater (Alice Georgescu),** Direktübertragung **von Tudor Popescu im Fernsehen (M.R.)** (p. 22)
WORTTRUNKENHEIT:Alice Georgescu, **Hart auf Hart?** (p. 30)
PARALELLE SPIEGEL: Marian Popescu, **Die Scherben** (p. 31)
COSTINEŞTI, GALA DER JUNGEN SCHAUSPIELER - 1990 (p. 32)
Gratian Verna, **Ist die achte Auflage eine Übergangsauflage? Zu was?**
Valentin Silvestru, **Die Gala der jungen Schauspieler als kulturelles Modul und als künstlerisches Experiment**; Valentin Ţascu, **Gala Nr. 8 ohne 7**; Ştefan Oprea, **Nützlich, trotz allem**; Dumitru Chirilă, **Dass man ja nicht glaube, dass...**
DREI WETTBEWERBE AN DREI BUKARESTER THEATERN: Miruna Runcan, **Vor den offenen Türen (2. Folge)** (p. 40)
DIE ZIVILISATION DES BILDES (p. 43)
Bedros Horasangian, **9+1+Chirnoagă+eine Frage**; Sergiu Anghel, **ADF - American Dance Festival 1990**
MIT BLOSSEM AUGE: Adriana Bittel, **Die Subjektiven**; Laurenţiu Damian, **Nach Costineşti, eine Meditation über den Film und über die theatralische Konvention** (p. 49)
DIALOG: Alexandru Colpacci: **"Ich ziehe es vor, mein Brot wie Immer zu verdienen, statt Theater zu machen wie Immer" (Das Geschpräch führte:** Victor Parhon) (p. 52)
DAS VIERTE SPIESS - DAS EXPERIMENT: Val Condurache, **"... dieses sonderbare Tier"**; Victor Ernest Maşek, **Fallen und Grenzen**; Horia Gârbea, **Die freie textuelle Initiative**; Sorin Zavulovici, **Die Laborprobe** (p. 53)
Mihaela Burda, **Läuft Andrei Şerban Gefahr, vom eigenen Mythos überholt zu werden? oder Andrei Şerban, Die Wiederkehr an die Quellen des** (p. 57)

Theaters
Valeria Ducea, **Wir stellen Ihnen das Theater "Die Maske" vor** (p. 58)
WIEDERSPRÜCHLICHE NOTIZEN: Die Menschen der Bühnen und die politische Bühne (p. 60)
Nicolae Tic, **Es war einmal ein Mazilu** (p. 62)
ES KÖNNTE SIE INTERESSIEREN, HERRN REGISSEURE!: Miruna Runcan, **Bogdan Amaru zwischen Expressionismus und dem Absurden** (p. 64)
HARAG: Nicolae Scarlat, **Der ideale Pädagoge**; Ivan Helmer, **Ein Sommer mit Harag** (p. 65)
Valeriu Cristea, **Die Krise des Theaters zu Krisezeiten** (p. 67)
Eugen Ionescu, **Monologe und Traumregie** (p. 68)
AUSSCHNITTE von Marian Popescu (p. 70)
WELTBÜHNE: Eine Initiative des Kulturaustausches: Printemps de la Liberté - Avignon (C.S.), **Das Theater von heute, das Theater von morgen** (Ion Caramitru), **Der Wiederstand durch Liebe** (Mircea Diaconu), **Avignon, mode d'emploi**(Corina Şuteu), **Mit Marian Rălea und Claudiu Bleont, Fragmente eines Gesprăch** (Corina Şuteu), **Grenoble-Avignon, Juli 1990** (Cătălina Buzoianu), **Kaleidoskopisch, Räume aus Avignon** (Vittorio Holtier); George Banu, **Einbruch der Nacht**
Iexa Visarion, **Die Welt Tschechow**; Franz Wille, **Theatertreffen der Zwischenzeit** ; Eimontas Nekrošyus, **Mit Erde auf den Lippen**; Dominic Dembinski, **Mrožek beim Karneval**; Gheorghe Miletineanu, **Der umstrittene Sobol**
COUPÉ (p. 71)
(SS. 42, 92)

SUMARIO

ANTITESIS: Dumitru Solomon, **Sin dramaturgos, sin dramaturgia** (p. 4)
¿QUÉ PASA EN LOS TEATROS?: Julieta Ţintea, **Sibiu, ambiciones y esperanzas** (p. 6)
Monica Săvulescu-Voudouris, **¿Libre como el ave en el cielo?** (p. 7)
UN OTRO PUBLICO: Ileana Popovici, **El espectáculo ofensivo** (p. 8)
IDEAS: Daniela Roventa-Frumuşani, **La expansión de la teatralidad o el teatro fuera del teatro**; Dumitriţa Stoica, **El complejo de la preistoria** (p. 10)
RETRATO: Dominic Nicodim, **Con piso de tierra (George Constantin - en su espectáculo)** (p. 12)
EL PROSCENIO DEL DRAMATURGO: Valentin Petculescu, **De savoir vivre a vivre le savoir (sobre o en el abismo de la Forma de Gombrowicz)** (p. 14)
ENQUESTA "TEATRUL AZI": ¿COMO JUZGA LA CRITICA LITERARIA LA DRAMATURGIA RUMANA?: Laurenţiu Ulici, **"Puedo decir lo que tiene que hacer el dramaturgo rumano" (entrevista realizada por** Paul Cornel Chitic) (p. 15)
LOS PROCESOS DE LA DICTADURA EN EL TEATRO: En la lista: Señó Leonida frente a los reaccionarios, en el escenario de Teatrul dramatic de Constanta (anotaciones por Romeo Profit y Dumitru Solomon) (p. 18)
LA CRONICA TEATRAL: Macbeth **de William Shakespeare en Teatrul dramatic Constanţa (Carmen Tudora)**, Como tu me quieres **de Luigi Pirandello en Teatrul de stat Sibiu (Julieta Ţintea)**, La tia de Charley **de William Brandon Thomas y** La castellana **de Lea Goldberg en Teatrul Evreiesc de Stat (Alice Georgescu)**, Transmitimos en directo **de Tudor Popescu en Televisión (M.R.)** (p. 22)
EL MAREO DE LAS PALABRAS: Alice Georgescu, **¿Quién vencerá a quién?** (p. 30)
ESPEJOS PARALELOS: Marian Popescu, **Los ańicos** (p. 31)
COSTINEŞTI, LA GALA DE LOS RECITALES DE LOS JOVENES ACTORES, 1990: Graţian Verna, **¿La octava edición es de transición? ¿Hacia qué?** Valentin Silvestru, **La gala como modelo cultural y como experimento artístico**; Valentin Taşcu, **La gala nr. 8 menos 7**; Ştefan Oprea, **Con cosas buenas y con malas, todavía útil** ; Dumitru Chirilă, **No quisiera que se creyese que...** (p. 32)
TRES CONCURSOS EN TRES TEATROS DE BUKAREST (p. 40)
Miruna Runcan, **Delante de las puertas abiertas (segundo episodio)**
LA CIVILISACION DE LA IMAGEN: Bedros Horasangian, **9+1+Chirnoagă+un desconcierto**; Sergiu Anghel, **ADF - American Dance Festival 1990** (p. 43)
A ŞIMPLE VISTA: Adriana Bittel, **Subjectivismos**; Laurenţiu Damian, **Después de Costineşti, una meditación sobre el film y la convención teatral** (p. 49)
DIALOGO: Alexandru Colpacci, **Prefiero ganarme la vida como sea que hacer teatro como sea(entrevista realizada por** Victor Parhon) (p. 52)
EL CUARTO PALO - EL EXPERIMENTO: Val Condurache, **... este curioso animal**; Victor Ernest Maşek, **Trampas y límites**; Horia Gârbea, **La libre iniciativa textual**; Sorin Zavulovici, **La prueba de laboratorio** (p. 53)
Mihaela Burda, **¿Existe el peligro que a Andrei Şerban le sobrepasara su propio mito? o Andrei Şerban - el retorno a los manantiales del teatro** (p. 57)
Valeria Ducea, **Una nueva presencia - el teatro "Masca"** (p. 58)
APUNTES CONTRADICTORIOS: Valeriu Moisescu, **Los hombres de la escena y la escena politica** (p. 60)
Nicolae Tic, **Erase una vez un Mazilu** (p. 62)
¡PODRÁ INTERESARLES, SEÑORES DIRECTORES! (p. 64)
Miruna Runcan, **Bogdan Amaru entre expresionismo y absurdo**
HARAG: Nicolae Scarlat, **El pedagogo ideal**; Ivan Helmer, **Un verano con Harag** (p. 65)
Valeriu Cristea, **La crisis del teatro en tiempos de crisis** (p. 67)
Eugen Ionescu, **Monólogos y sueños puestos en escena** (p. 68)
CORTES de Marian Popescu (p. 70)
EN LOS SCENARIOS DEL MUNDO: Una iniciativa cultural de intercambio - Printemps de la Liberté - Avignon (C.S.), El teatro de hoy, el teatro de mañana (Ion Caramitru), **La resistencia por amor** (Mircea Diaconu), **Avignon, mode d'emploi**(Corina Şuteu), **Con Marian Rălea y Claudiu Bleont - fragmentos de una conversación** (Corina Şuteu), **Grenoble-Avignon, Iulio 1990** (Cătălina Buzoianu), **Caleidoscopic, espacio avignoneses** (Vittorio Holtier); George Banu, **Noche cerrada**; Alexa Visarion, **Cehov, el universal**; Franz Wille, **Berliner Theatertreffen en el período de la transición** (p. 71)
Eimontas Nekrošyus, **Tierra en los labios**; Dominic Dembinski, **Mrožek en carnaval**; Gheorghe Miletineanu, **El disputado Sobol**
COUPÉ (pp. 42, 92)

AVIGNON